limbajul tinerei arte, și apoi, pentru că fără acei iepurași, rățoi și vulpoi vorbăreți, nu s-ar fi revoltat într-o zi un creator, dornic de-a face altceva, cu totul altceva, decît făcuse (și se făcuse) pînă atunci, polemizînd cu Disney și cu epigonii lui, printr-un contur simplu și ferm: un omuleț și o floare.

O polemică fertilă

Filmul purtător de idei abstracte, filmul purtător al unei meditații filozofice, transmisă sintetic, în timpia record, și nu fără o undă de poezie și umor, pare a fi devenit mijlocul ideal de comunicare al cineastului cu spectatorul modern. Victoria omuleților asupra iepurașilor și rățoilor, nu a marcat numai victoria acestui gen modern al animației, asupra tradiției Disney, ci, lucru mult mai important, victoria filmului de autor asupra filmelor «de serie». De atunci încoace, și cu deosebire în ultimii ani, nu mai reținem doar titluri de filme, personaje, ci nume de autori. Și aceste nume înseamnă tot atîtea stiluri, tot atîtea direcții în cine-animația românească. Astăzi Gopo nu mai e singur. Sabin Bălașa, Ion Truică, Matty Aslan, Laurențiu Sîrbu, Adrian Petringenaru, Nell Cobar, Bob Călinescu, Isabela Petrașincu, Horia Ștefănescu, Mihai Bădică, Victor Antonescu, Virgil Mocanu, Olimp Vărășteanu, Tatiana Apahideanu, Luminița Cazacu, Liana Petruțiu, George Sibianu, Iulian Hermeneanu ar merita desigur, fiecare dintre ei, un capitol aparte în evoluția filmului de animație românesc din ultimii ani.

După acel an 1957 (cu premiul de la Cannes) și pînă în 1964 (anul constituirii Studioului Animafilm ca centru de producție autonom) și de atunci pînă astăzi, cine-animația românească a cunoscut o diversitate de genuri, o diversitate a preocupărilor, atît tematice cît și a înnoirilor de ordin tehnic, a mijloacelor folosite. Omulețul cu floarea, cel mai pașnic om din lume, nu putea fi tocmai el teoreticianul unui monostilism. Și, deși au existat puncte de vedere, exprimate radical, vehement, la adresa genului «clasic», polemica cu filmele tip Disney nu a exclus și nu a contestat niciodată utilitatea acestui gen al divertismentului «pur», dar l-a așezat printre atîtea altele, desființîndu-i deci singularitatea și tirania atît în rîndul spectatorilor cît și al creatorilor.

«Refuz să cred că destinul animației se numește Disney. S-a dovedit în timpul din urmă că, prin mijloace noi, se poate vorbi despre frumusețea omului, că investiția de talent a anumitor creatori face ca animația să se elibereze de presiunea anecdoticului. Adică nu mai e vorba doar de o glumă înregistrată pe peliculă. Știu, bineînțeles că voi stîrni reacția multora afirmînd că epigonismul disneyan a creat o predispoziție pentru glumă și că toată lumea nu așteaptă decît gagul, istoria umoristică. Dar, în vremea din urmă, s-a dovedit că există un umor grav și chiar dacă eu nu sînt dintre aceia care practică animația pe lungimea sa de undă umoristică, există creatori noi, care o fac cu talent și cu evident spirit polemic vis-à-vis de modelele caricaturale de care vorbeam.»

Umorul grav, cum îl definește Sabin Bălașa în această pătimașă declarație, «lungime de undă» detectabilă de la **Homo Sapiens** pînă la **Formica** și **Organigrama** (Matty Aslan) și de la **Tepi** (Horia Ștefănescu) sau **Excursia** (Virgil Mocanu) pînă la **Condiția Penelopei** (Luminița Cazacu), constituie, la rîndul ei, doar una din liniile de forță ale filmului de animație românesc. Fără ea ar fi lipsit desigur cea mai importantă dimensiune semnalată de animația mondială în ultimele două decenii. Dar nici ea nu e singura. Mai există: «pictura sub aparat» a lui Sabin Bălașa (**Valul** — 1968, **Fascinația** — 1969, **Întoarcere în viitor** — 1972, **Galaxia** — 1973, **Pelerini în timp** — 1975 și **Odă** — 1976); plastilina animată a lui Mihai Bădică (**Icar** — 1974, **Geneza** — 1975, **Opera** — 1977) mai sînt grafica și metaforele lui Ion Truică, poate cel mai unitar stilistic și tematic (de la **Vînătoarea** — 1971, **Carnavalul** — 1972, **Marea zidire** — 1974, **Hidalgo** — 1975, **Văzduh** — 1976, și pînă la **Furtuna** — 1977 și recentul **Remember**, 1978); animația de pictură pe sticlă (**În pădurea lui Ion** — 1971 și **Călătoria lui Ion** — 1974 (autor Adrian Petringenaru); grafica animată — după desenele lui Florin Pucă din **Călătorie lungă** — 1976 (autor Adrian Petringenaru) și desenele color animate ale aceluiași autor, într-o ambițioasă demonstrație de abordare a subiectelor de inspirație istorică (**Bizanț după Bizanț** — 1972, **Traian și Decebal** — 1977, și recentul **Legenda**). Despre toate aceste filme se poate spune că sînt și nu prea, pentru copii. Formula plastică folosită (originală, specifică fiecărui autor, reprezentînd o valoare a filmului prin ea însăși), limbajul metaforic aluziv și chiar ideile vehiculate de aceste filme se adresează mai curînd spectatorului cîștigat mai tîrziu de partea filmului de animație, spectatorului adult. Fiecare din filmografiile selective de mai sus (selecție arbitrară desigur) reprezintă tot atîtea noi mijloace de expresie în zona filmului-meditație, a filmului-«unicat» sau «de autor», cum au mai fost numite aceste filme adresate spectatorului matur.

În perimetrul acestei largi și diverse arii de creație, structurile esențiale au fost determinate nu neapărat tematic, cît mai ales în funcție de personalitățile creatoare, singurele capabile de a conferi originalitate și interes filmelor. Uneori e vorba de personalitatea scenaristului, alteori de a desenatorului sau de a regizorului. Și acest lucru e valabil și pentru filmul-divertisment, filmul-basm, sau filmul pentru copii, care a cunoscut și el o diversificare, nu atît datorită subiectelor și temelor, cît manierelor diferite ale autorilor. Filmele cu păpuși și desene animate ale lui Bob Călinescu (**Ancora** — 1962, **Cuibul** — 1963, **Cocenel** — 1964, **Toporul și pădurea** — 1968, **Orga** — 1969 și **Cocenel ucenic** — 1971), sau filmele cu păpuși ale lui George Sibianu (**Telefonul** — 1958, **Prostia omenească** — 1968, **Contrabandiștii** — 1971, **Visul unui pierde vară** — 1973, și serialul **Găina** — 1974—1975) cartoanele decupate și animate ale lui Olimp Vărășteanu (din a cărui bogată filmografie, începută în 1954 citîm: **Made in Africa** — 1961, **Cotidiene** — (cu desen de Virgil Mocanu), **Cinci săptămîni în balon**, 1966, **Aventura** 1968, **Microfabule** — 1972, serialul **Pic și Poc** — 1974—1976), obiectele animate ale Tatianei Apahideanu (**Cojoacele babei Dochia** — 1971, **Fetița de turtă dulce** — 1974), cartoanele și obiectele animate ale Isabelei Petrașincu (**Parada cifrelor** — 1973 și **Lina** — 1978) sînt tot atîtea încercări (și unele dintre ele reușite) într-o categorie foarte modernă, aceea a obiectelor animate.

«Pic și Poc»
de Olimp Vărășteanu

Fără a se teme de răspunsul devenit celebru al unui copil, la întrebarea, ce este calul? — «un animal cu care se fac westernuri», autorii filmelor de desen animat știu că în ziua de azi, la mulți copii, cunoașterea realității are loc mai curînd prin imagini, prin copii ale realității. Ei mai știu și că ceea ce elevul învață cu memorizare, notă și catalog, se poate uneori reține dintr-o poveste cu umor (Mc Luhan spunea că umorul este azi o componentă obligatorie a învățămîntului modern) dintr-un desen animat. De la instructivul **B și M** (serial cu un cățel și o pisică, inițiat de Eduard Sasu și Badea Artin) pînă la celebrele și consecventele **Mihaele** ale lui Nell Cobar (n-a învățat cea mai mică generație din jurul nostru, să-și ia rămas bun — să spună «pa»! — de la Mihaela, fetița care le zîmbește de pe micul ecran, în fiecare zi, la «1001 de seri»?) Și de la serialul **Aventuri submarine** (autori Victor Antonescu, Laurен-

Continuare în pag. 90)

Căldura umană

Cinema

Cu ani în urmă am descoperit într-un modest hotel din Paris, noaptea tîrziu, o revistă foarte ciudată care îți asigura, contra unei sume de bani, împlinirea sufletească și la nevoie chiar și extazul. Nu se asigurau plăcerile trupului, asta era după părerea tuturor editorilor o îndeletnicire meschină, nedemnă de gloria și autoritatea firmei. Cu bani gheață se putea obține un zîmbet plin de înțelegere, o reîntoarcere în lumea multicoloră a copilăriei, un răsărit de soare, o strîngere de mînă, bani să fie... M-a tulburat exactitatea financiară cu care prestațiile psihice erau onorate. În mod paradoxal, tocmai sentimentele cele mai gingașe costau cel mai mult. Dacă un om bine încotoșmănat financiar dorea o persoană căreia să-i mărturisească impasurile pubertății, îl costa aproape zece mii de franci. Cu cît sentimentele erau mai inefabile, cu atît se plătea mai mult. Dar, desigur, neliniștile mele nu sînt de ordin economic și nici nu pot să cred că cine are bani are și tandrețe. Mi se pare de o nesfîrșită tristețe să vezi că cineva crede în grandoarea, abisul sau nenorocirea lui, că tandrețea umană se poate achiziționa, că ondulațiile sufletului omenesc pot fi asemănătoare cu cele ale «șarpelui monetar».

Magnifica mizerie venea din faptul că toți acești oameni cereau contra cost puțină căldură umană. Aveau cu toții neliniști și nu știau cui să le comunice aceste neliniști. Aveau cu toții bucurii și n-aveau cui să le împărtășească. Din această înfricoșătoare singurătate, pe care eu ca scriitor o respect și o înțeleg, s-a născut ceea ce mi se pare criminal: «business-ul cu inefabilul», respectîndu-se astfel legea cererii și a ofertei. Voi aveți nevoie de tandrețe umană, noi avem nevoie de bani. Dacă aveți nevoie de căldură sufletească, de încredere în voi înșivă, de beatitudinea unei dimineți auguste, scoateți banii. Sublim vreți, sublim vă dăm. Tot în această publicație am citit că s-a deschis o agenție care asigură candidaților la sinucidere, contra unei sume modeste, șansa abandonării dezastrului. Dai un telefon și ți se redă încrederea în viață.

Cineva îmi făcea, cu ani în urmă, o mărturisire tragică și bizară în același timp: — Uite că se moare și la Paris...!

În naivitatea sau în concepția lui, el credea că opulența e superioară legilor aspre, neînduplecate, ale firii. Tema singurătății a fost, și pe bună dreptate, obsesia cinematografiei occidentale. Progresul tehnic mărește senzația de singurătate a omului, îi reamintește și mai drastic obligația lui de a fi fericit, de a iubi, de a comunica. Filozofi naivi sau, pur și simplu, șarlatani înverșunați, înglodați într-o beatitudine bicisnică, au acreditat ideea că progresul tehnic îl poate elibera pe om de neliniștile și aspirațiile sale, că o dată ajunși în lună, nu ne mai interesează dacă sîntem iubiți sau nu. Nevoia omului de fericire e o realitate dramatică care depășește, prin nobila ei energie, mințile multor savanți.

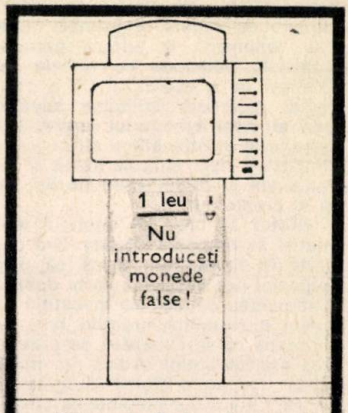
Nevoia omului de stăpînire a spațiului nu-i atrofiază nevoia de comunicare și tandrețe umană. Toate cuceririle civilizației au valoare și fiindcă se pot comunica. Singurătatea a fost, după cum se știe, obsesia fundamentală a cinematografului și dramaturgiei occidentale. Geniul unor mari regizori, unor mari actori ne-a dezvăluit fascinanta «planetă a singurătății». Ei au demonstrat, cu tristă strălucire, că singurătatea e mai teribilă decît boala și moartea. Ființa omenească nu se poate resemna cu singurătatea, de aceea nevoia de comunicare capătă dimensionarea unui țipăt, unui strigăt. Toate personajele din Antonioni, Fellini, Buñuel, Bergman, Bertolucci, etc. sînt chinuite de povara singurății, de nevoia de a comunica. Ca să fac o relație foarte directă între dimensionarea estetică și cea personală, mărturisesc că, de cîte ori nu sînt îndrăgostit, am o senzație de culpabilitate, nu față de mine, ci față de oameni în general, și ca să fiu și mai direct, mă fac albie de porci în intimitate.

În starea de neiubire mă întristează lipsa nevoii de comunicare. În fața cărei femei să mă laud? În fața cărei femei voi mărturisi că am greșit? Fără nevoia de comunicare, existența își pierde frumusețea. Merită să fie trăit numai ceea ce poate fi comunicat. Filmul este arta care ne dă sentimentul tonic, binefăcător al solidarității umane, te obligă la o modestie sublimă, te socoți asemenea celuilalt, guști sau înțelegi binefacerile dramatice impuse de natură.

Totdeauna cînd intru într-o sală de cinema, devin mai modest; toată hlamida vanității se destramă...

Totdeauna cînd intru într-o sală de cinema devin mai modest, toată hlamida vanității se destramă și încerc să înțeleg grandoarea țelurilor mele modeste: nu vreau decît să fiu sănătos, nu vreau să fiu decît tînăr, nu vreau decît să fiu frumos, nu vreau decît să fiu fericit!

Teodor MAZILU



(Desen de Ștefan Georgescu)

profesiune de credință

Titlul de cineast se obține. Demnitatea de cineast se cucerește!

Cinema

Realitatea unui film este unghiul artistului asupra lumii, este comentariul său liric sau polemic — nici măcar obligatoriu polemic, așa cum susțin partizanii criticii cu orice preț — dar acest comentariu trebuie să aibă capacitatea nu numai de a aduce cîteva milioane de spectatori, ei trebuie să-i și tulbure, să-i și convingă de ceva.

Trăirile care nu pot fi eliminate din ființa unui artist decît prin catharsisul pe care îl produce exprimarea artistică, trebuie acceptate nu ca o igienă spirituală a artistului, ci drept cea mai valabilă formă de exprimare în artă, singura acceptabilă.

De ce s-o fi vorbind mereu despre «curaj» în abordarea realității? Ce curaj îți trebuie ca să respiri sau să bei apă? Îți trebuie doar capacitatea de a vedea lumina dintr-un unghi revelator și cînd acest unghi lipsește, nu despre lipsă de curaj e vorba, ci despre altceva. Și cu lipsa acestui altceva nu e de glumit. Talentul!

Dar să zicem că ar trebui un oarecare curaj în abordarea unei teme. Un adevărat artist merge neabătut către acel eventual pericol, pentru că el nu cunoaște altă cale. Nu-i trece prin cap să se pună la adăpost, pentru că ignoră pericolul cu candoarea somnambulului pe acoperiș.

Atunci cînd ai luciditatea și răceala să le aranjezi, să le ticluiești și să le dregi, acestea toate vădesc cel mult abilitate și nu talent. Iată de ce profesionalizarea scenariștilor, altă idee care frecventează pe unii, va duce desigur la cultivarea abilităților, dar mai puțin la stimularea talentelor. Cum se pot învăța lucruri care țin de biografia spirituală a unui artist? Orice om cu talent literar — aceasta însemnînd nu stilistică goală, ci capacitatea de a crea oameni și viață — și care ar fi preocupat de arta cinematografică, e de presupus că vede filme. Trebuie lăsat ca acest impact să se producă cu rezultatul imprevizibil care are loc întotdeauna în întîlnirea dintre un artist și o realitate. Formulele de scenariu omologate pînă la oricare ultimă oră, se dovedesc întotdeauna insuficiente, fiecare nou venit trebuind să fie în mod obligatoriu un inventator. Chiar dacă modalitatea de producție a unui film este industrială, modalitatea sa de concepție rămîne strict individuală. Dacă nu ar fi fost așa, filmul nu ar mai fi ieșit niciodată din ogorul său epic. Și dacă tematica este o problemă de opțiune a artistului, stilul este un datum, este rezultanta unor procese interioare care scapă voinței artistului. Un stil îl ai sau nu îl ai. El nu se mimează. Stilul se obține prin procese de cultivare concentrice. El te reprezintă cu sau fără voia ta, cu sau fără acceptarea celorlalți. De stil nu te poți lepăda ca de propria-ți piele. La un stil se ajunge, stilul nu se alege ca pe o armă dintr-o panoplie sau un măr dintr-un coș. Problema stilului privește și pe scenarist și pe realizatori în egală măsură și privește mai ales realizarea acestui cuplu.

În fața celor aproximativ șaizeci de filme anual care se profilează la orizont, noi, cineaștii, avem sarcina să veghem și să luptăm din răsputeri ca acest număr să aducă în primul rînd acea **nouă calitate,** formulă care a devenit atît de dragă tuturor oamenilor muncii din țara noastră și care pentru noi cineaștii trebuie să devină un veritabil steag și trebuie să rămînem recunoscători **secretarului general al partidului** pentru sesizarea acestui moment decisiv în dezvoltarea economică și culturală a societății noastre, în care va trebui să facem efortul de a ne include și noi cineaștii.

Saltul cantitativ al cinematografiei noastre va trebui să însemne nu numai mai mulți metri de peliculă pe cap de cineast, ci mai multe idei și mai generoase, mai multă combustie artistică, o mai profundă și angajată implicare politică, o altfel de relație cu publicul spectator, aceea de respect reciproc. Am atentat de multe ori la demnitatea acestui public, oferindu-i filme slabe, eroi fără statură istorică și socială.

Să nu uităm că veritabilul nostru producător este poporul și că a-i servi interesele nu înseamnă testarea gustului public la modul la care o practică unele anchete, ci vizarea unui interes mult superior, care este formarea acelui om nou, cu o aleasă spiritualitate, cu o înaltă conștiință socialistă. De felul cum va arăta omul societății de mîine sîntem răspunzători și noi cei de azi. Să facem loc, în filmele noastre, eroilor veritabili, să nu flatăm nici o clipă prostul gust, trivialitatea, vulgaritatea sub pretextul că asta place spectatorilor. Cum s-o fi ajuns oare la concluzia asta?... Să ne păstrăm demnitatea de cineast nealterată și, în toată modestia, să ne slujim arta și poporul căruia i-o destinăm, cu veritabilă abnegație.

Realitatea unui film este unghiul artistului asupra lumii (Gina Patrichi și George Motoi în *Trecătoarele iubiri*)

A realiza filme este un mijloc și nu un scop. Să facem filme atunci cînd avem ceva de spus dintr-un prea plin pe care e absolut necesar să-l împărtășim și altora și să nu facem filme doar pentru că ne numim cineaști.

Titlul de cineast se obține, demnitatea de cineast se cucerește. Se cucerește și mai ales se păstrează!

Malvina URȘIANU

Grafocronică
de GOPO

Cianura și picătura de ploaie

Trepte pe cer

Gustul și culoarea fericirii

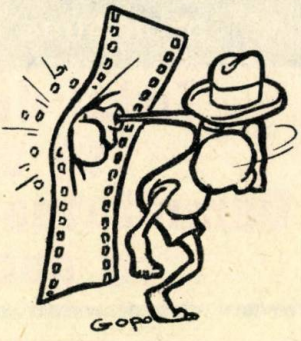
Septembrie

Rătăcire

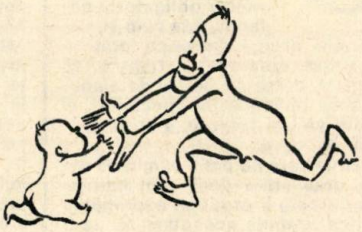
Eu, tu și Ovidiu

Profetul, aurul și ardelenii

Acțiunea „Autobuzul"

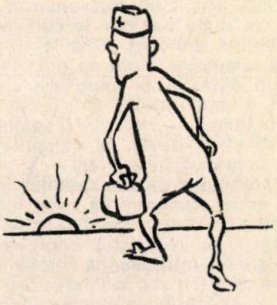


Revanșa



Regăsire

Ediție specială



Doctorul Poenaru

sondaj în cineunivers

Memoria prezentului

Cinema

Deși s-a spus, nu fără dreptate, că cel mai greu în lumea aceasta este prevederea trecutului, trebuie să recunoaștem că nici prevederea prezentului nu este o chestiune simplă.

Că în creațiile contemporaneității — respectiv în film — este incorporată o mare parte din realitatea pe care o trăim (și ne referim aici, desigur, nu numai la realitatea evenimențială ci și la cea spirituală, la modul nostru de a vedea, de a auzi, de a citi, etc.) e un lucru evident. După cum tot evident este că oamenii viitorului, pentru a cunoaște și înțelege vremea noastră, se vor îndrepta neapărat spre această sursă bogată, că vor face apel, deci, cel puțin dintr-un interes istoric, la multe din filmele realizate și proiectate astăzi. Dar, că acești urmași ai noștri vor selecta după aceleași criterii ca și noi între important și neimportant, între frumos și urît, între semnificativ și nesemnificativ, e mai puțin evident, ba chiar de-a dreptul improbabil. O asemenea preluare globală nu s-a petrecut niciodată în istorie, nici măcar în perioadele cu evoluție calmă și lentă și nu vedem pentru ce s-ar petrece ea acum, într-o vreme în care contestarea și răsturnarea valorilor stabilite au devenit aproape un mod de viață.

Și toate acestea se referă, doar, așa cum subliniam și mai înainte, la valoarea de mărturii istorice a operelor create azi. A căuta criterii după care să prezicem care dintre creațiile vremii noastre vor fi incluse prin valoarea lor intrinsecă în patrimoniul cultural viu al oamenilor de peste un secol, două, sau cinci, așa cum de pildă Shakespeare sau Bach.

Dintre zeci și zeci de chipuri, dintre sute de vedete — cîte oare?...

sînt pe deplin drept contemporanii nostri, fac parte din universul nostru spiritual, răspund întrebărilor, neliniștilor și speranțelor noastre într-un limbaj care este al nostru (și operele lor nu sînt doar simple testimonii cu privire la renașterea elisabethană sau la barocul german), a prevedea, deci, care opere de azi sînt aureolate de perenitate, ni se pare pur și simplu o încercare aventuroasă.

Dar — pentru a reveni la ideea inițială — chiar și tentativa de a stabili ce filme ne reprezintă mai adecvat, care dintre ele vor purta în viitor imaginea și mesajul nostru, comportă un risc.

Nimic mai amuzant decît a reciti, după un timp, asemenea previziuni, fie că ele au fost făcute sub semnul evidenței bunului simț, fie sub semnul analizei profund științifico-filozofice, sub semnul logicii și, de ce nu?, al matematicii, fie sub semnul intuiției iraționale, al revelațiilor mistice. De cînd Madame de Sévigné își liniștea fiica aflată departe de Paris că «moda lui Racine va trece așa cum va trece și moda cafelei», nu ne mai miră nimic. A aminti «loviturile în bară» date nu de oameni oarecari ci de ilustre personalități este un procedeu nu numai banal ci și inteligent. Se știe că anual, în preajma Revelionului, multe ziare occidentale publică, sub semnătura unor astrologi și magi eminenți, preziceri — uneori amănunțite — pentru anul care urmează. Ei bine, după un an, nimeni nu are prostul gust de a compara prezicerile cu ceea ce s-a întîmplat efectiv, deși efectul (de ilaritate) ar fi garantat. Și aceasta, probabil, pentru că asemenea preziceri sînt considerate mai presus de orice, de către toți autorii și cititorii, drept un joc, cu tot ceea ce jocul comportă ca amuzament, relaxare, neseriozitate și tratament revigorant prin mici fiori de teamă (din 1945 pînă astăzi, numai în presa britanică au fost anunțate, în cadrul prezicerilor «competente», unsprezece războaie mondiale iminente). Dar jocul mai are și o altă utilitate sau semnificație: ne permite să ne autodezvăluim.

Schimbînd ceea ce este de schimbat, orice prezicere asupra destinului viitor al filmelor contemporane este, deci, în primul rînd, o judecată dulce-acrișoară asupra nivelului criticii cinematografice.

Desigur, mergînd cu scepticismul pînă la capăt, am putea spune că singura certitudine este că vor rămîne ca documente semnificative ale epocii noastre, în primul rînd acele filme la care nu ne gîndim că ar putea îndeplini un asemenea rol. Procedînd astfel, n-am face decît să reluăm sugestia unui mare fizician sovietic care recomandă colegilor săi meteorologi (ce-i asigurase că circa 25—30% din previziunile lor se împlinesc) să anunțe totdeauna contrariul celor prevăzute, avînd astfel o șansă de succes de 70—75%. Numai că noi nu sîntem fizicieni eminenți și procedînd așa, am strica jocul. În plus, dincolo de orice acceptare a supremației incertitudinii, în fiecare dintre noi există convingerea că peste anumite praguri totuși nu se poate trece... Trebuie să ai un spirit cu totul întortocheat pentru ca, văzînd că cerul e senin și temperatura caniculară, să te echipezi totuși cu un pulover gros și o umbrelă. Tot așa, e greu de acceptat că peste secole filmele care vor reprezenta cel mai profund vremea noastră vor fi, să zicem, **Aurel Vlaicu** sau **Pentru un pumn de ceapă**.

Forța imaginii: afiș de cinema în 1978 pentru filmul *Zahărul*. **Vedetă de cinema în 1978:** *Lisa Ellcher*, **fostă «apariție de afiș» în S.U.A.**

De fapt, situația nu e chiar atît de aleatorie pe cît pare. Indiscutabil, o mare parte dintre operele confirmate de istorie s-au impus de la început. Fără a ne mai referi la alte arte, trebuie să recunoaștem că în istoria cinematografiei, filme ca **Nașterea unei națiuni, Cuirasatul Potemkin, Iluzia cea mare, Cetățeanul Kane** și multe altele au fost identificate de la început, nu numai de către spectatori avizați și de un public larg drept filme mari, importante. Și faptul că, deseori, noi «le citim» aici altfel decît spectatorii premierelor nu face decît să confirme valoarea lor: o operă mare este cea care conține într-însa o multitudine de posibilități, care deschide porți spre sensuri și viziuni foarte diferite, uneori chiar contradictorii.

Învățînd din experiența trecutului, condiționați de sensurile pe care le căutăm azi în arta cinematografică,

am putea imagina, dacă nu ce opere vor rămîne, cel puțin ce opere nu prea au șanse să dureze.

Avem convingerea că istoria nu va reține operele redondante, trombonistе, pline de sine, triumfaliste, acelea care încearcă cu orice preț și în primul rînd cu prețul micșunii să-i împace pe oameni cu ei și cu lumea, în general operele care-i consideră pe spectatori ușor de dus de nas, proști și primitivi. Unele asemenea filme pot să se bucure azi de un oarecare succes, ele au parte de un anume prezent, dar credem (și sperăm) că nu au nici un viitor. Chiar dacă prin absurd, datorită cine știe cărei catastrofe nucleare sau biologice, oamenii de mîine ar fi proști sau primitivi, nu de prostia și de primitivitatea zilelor de azi vor avea ei nevoie.

Nu credem că operele care se-ndepărtează de micile și marile probleme ale vieții de toate zilele, care caută cu tot dinadinsul să abordeze numai teme elevate, fundamentale, să se păstreze doar în sfera marilor filozofări (adesea de mucava) au vreo șansă de a supraviețui. Am mai amintit, cred, și altădată, o reflecție a lui Bogza care observa că în vreme ce Caragiale se ocupa de «fleacuri», de Tache, Lache și Piscupeasca, de doi amici care stau la o halbă, sau de un Mitică pe care-l strînge gheața, alți scriitori abordau teme mari, «profunde» (viața, moartea, nemurirea și ejusdem farinae). De acești scriitori nu-și mai aduce aminte nimeni, pe cînd opera lui Caragiale va trăi cît timp oamenii vor ști să gîndească și să rîdă, adică atît timp cît vor fi oameni.

Probabil că viitorul nu va reține nici filmele răscoapte, îndelung bibilite, care vor neapărat să pară deștepte, subtile și mai ales, frumoase.

Dar dacă **Love Story, Căderea Berlinului, Un bărbat și o femeie** și alți anonimi venețieni nu pot și nu trebuie să ne reprezinte pentru generațiile viitoare, e mult mai dificil să ne reprezentăm ce va alege ziua de mîine dintre filmele — și sînt atît de multe! — cu care sufletul nostru s-a identificat în tăcerea tulburătoare a sălilor obscure. Vor putea cei de peste un secol să ne înțeleagă și să ne iubească dacă nu vor vedea niciodată filmele lui Bergman, Fellini, Visconti, Kubrick, Wajda, Iancso, Koncialovski, Tarkovski? Dar cine ne garantează că acești urmași nu trișează și operele cu identitate, în care se exprimă clar prin temă, structură dar și prin gesturi, amănunte, intonații, un loc anume, o perioadă anume, un om (sau mai mulți) anume? Vor rămîne deasemeni, credem, pentru cinematografie, operele care au fost de la început și în întregime cinematografice și nu ersatz-urile de literatură, teatru, muzică.

Cine știe cîte din operele pe care le privim astăzi cu un ochi distrat, creații încă limfatice ale unor tineri care încă nu s-au găsit vor părea mîine realizări de semnificații, înserate la capătul de început al unei cariere care va fi poate prestigioasă? Criticii (și, după ei, publicul) vor ști să găsească în aceste filmulețe amorfe germenii marilor creații ulterioare.

Cei de peste un secol ne vor putea cunoaște, înțelege, iubi, dacă nu vor vedea filmele lui Bergman, Fellini, Visconti, Wajda, Tarkovski? Să fim optimiști; noi nu vom face greșeala doamnei de Sévigné care-i spunea fiicei sale că «moda lui Racine va trece ca moda cafelei»

Și totuși, ar trebui să fim optimiști. Pare evident astăzi că mergem spre o continuă și vertiginoasă diversificare a gusturilor și intereselor. Populații noi se ridică spre cultură, spre bucuriile artei, curiozitatea spirituală nu mai cunoaște limite. De pe acum, asimilăm cu lăcomie teritorii artistice ale trecutului, multă vreme ignorate sau disprețuite (Cine ar fi putut bănui, de pildă, că astăzi în Franța vor reveni la modă retoricherii secolului al XV-lea, acei prestidigitatori ai găselniților formale în materie de poezie, uitați pînă și de tratatele cele mai minuțioase, obturați, se părea definitiv, de marile umbre ale lui Villon și Ronsard?) Poate foamea de artă a viitorului va fi așa de mare încît dintre creațiile vremii noastre vor rezista infinit mai multe decît ne-am fi putut aștepta.

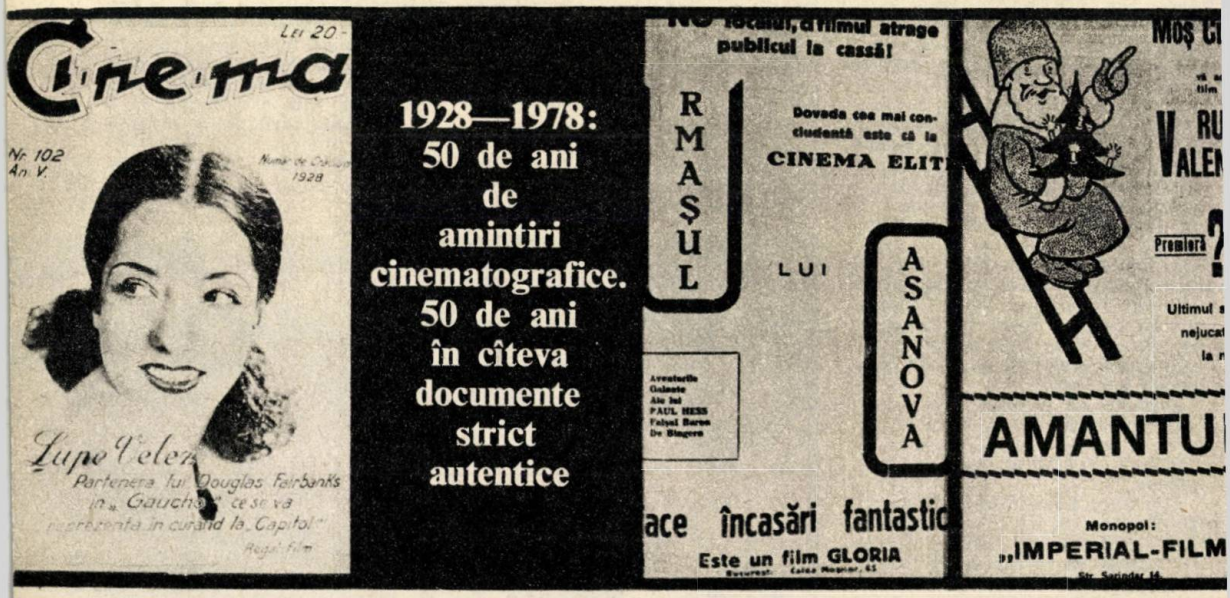
Henri DONA

Cinematografu

Cum ar fi putut arăta un almanah «Cinema» acum 50 de ani? Oferă-i cinefilului pasionat care te urmărește zilnic, dragă cititorule, șansa de-a se confrunta cu sine într-o oglindă a timpului care-l îmbătrînește cu jumătate de secol. Și ca să nu ți se pară prea riscantă aventura în care-l lansezi, admite-i tovărășia unui istoric de cinema care-ți garantează cel puțin autenticitatea «oglinzii».

Să răsfoim, deci, împreună revista «Cinema» din anul 1928, extrăgînd de ici-colo orice material ar putea figura în acest almanah imaginar. Nu ne recunoaștem decît libertatea de selecție și montaj. Intervențiile noastre sînt indicate prin N.R.

Cornel CRISTIAN



N.R. **Un apel programatic către cinefilii al directorului revistei «Cinema», N. Cassvan.**

«Fiecare cinefil trebuie să fie un agent activ de propagandă, trebuie să răspândească pe cât se poate dragostea pentru cinematograf. Numai așa vom putea să ne ridicăm la nivelul altor țări, să beneficiem de lumina și cultura împrăștiată de cinematograf, să pășim către crearea unei producțiuni naționale de filme. Trebuie să cucerim noi adepți, cât mai mulți... trebuie să facem educația cinematică a publicului, să'l modelăm, să'l cizelăm, să'l facem apt de a gusta frumusețile artei animate».

N.R. **Sonorul bătea la porțile Marelui Mut. I se răspundea adeseori cu neîncredere... Transmite din Paris corespondentul revistei «Cinema»:**

„...În baza celor auzite și constatate de mine, pot afirma că filmul sonor este un fiasco, cel puțin în Europa. Reprezentațiile de până acum, care au avut loc aici, deși nu aveau decât un caracter experimental, au fost legate de cheltuieli nebunești, ceea ce a adus ca urmare firească importante deficite... La Budapesta, premiera unui mare film american, a fost un dezastru financiar, numai din cauză că a fost prezentat cu acompaniament de film sonor și muzical. La Praga am văzut și auzit cu propriii mei ochi acest film și am ajuns la convingerea că reproducerea puerilă a zgomotelor elicelor de avion nu sunt deloc necesare pentru a îndreptăți imensele cheltuieli de realizare. Totul nu este decât un «bluff» specific american."

Din inițiativa a doi inimoși cinematografiști în mâna cărora stau destinele celor două mari cinematografe bucureștene, «Capitol» și «Lipscani», s'a organizat un admirabil «Reveillon al Cinematografiștilor», un adevărat eveniment în sânul micei republici a cinematografiei românești, un eveniment vesel, care a fost primit cu multă căldură de branșa întreagă.

Cu ocazia reveillonului a fost servit un delicios menu «cinematografic» compus din:

Tuică: Charlie Chaplin.
Mastică à la Greta Garbo.
Tartine cu icre Monty Banks.
Pate de foie gras Fatty
Măsline «Phroso».
Fillet d'enchois Asta Nielsen.
Pește maioneză (Morun, Nisetru, Șalău) «Fanamet».
Friptură de curcan «Schlager».
Salată verde producție românească.
Salată de sezon mort.
Brânzeturi (Schweizer, cașcaval, brânză albă) «Marafet».

de altădată

Plăcintă cu mere și **brânză** format N°. 24.

Răvașe din «Curierul Cinefililor».

Fructe din Hollywood (viile răposatului Marcus Loew).

Cafea «Lache în Harlem».

Charlotte Russe à la Ivan le Terrible.

Înghețată varié dintr'o sală fără calorifer.

Vin Brătianu «Grasă» — borviz — sifon — champagne Rhein.

N.R. **Un sfat pentru revelionul cinefililor 1978-79: Dacă «marca» vreunei băuturi sau vreu-**

Dragostea în filmul românesc de acum 50 de ani *(Maiorul Mura,* **cu Elvira Godeanu și Jean Georgescu)**

nui fel de mîncare nu satisface gusturile estetice ale consumatorilor, ele pot fi înlocuite «după gust». Nu fără a consulta însă cu atenție repertoriul cinematografelor din Bucureștii anilor 1927-28. Nu de alta, dar să păstrăm autenticitatea **meniu-lui.**

Un procedeu ingenios

«Un scriitor de talent necunoscut încă, care produce opere de adevărată artă, dovedește ingeniozitate, dacă își publică prima lucrare drept «traducere» dintr'un autor străin, necunoscut și, bine'nțeles, inexistent. Cu chipul ăsta reușește să pareze invidia concetățenilor și neîncrederea publicului în producția autohtonă.

Citești, bună oară, o poezie care te farmecă; o poezie cu imagini noi, cu sonorități neuzitate încă. Dacă ai vedea semnătura «Ion Popescu», ai zice:

— «A, de Popescu? Proastă poezie!» Păi cum o să fie bună, dacă e de Popescu?»

Dacă însă citești: «Poezie de Minorahaja, tradusă din sanscrită de Ion Popescu», invidia sau neîncrederea ta e anesteziată, cazi în cursă și recunoști că poezia e minunată.

Rămîne ca ceva mai tîrziu, Popescu să'și revendice paternitatea operii sale, dovedind că nu există nici un poet indian Minorahaja.

E un procedeu bun, pe care l'au utilizat alții în literatură, și pe care'l recomandăm cu deosebită căldură celor ce fac filme la noi în țară.

— «Un nou film românesc? **Maiorul Mura?** E, ce-o să fie? Un film prost!» Păi cum o să fie bun, dacă e românesc!

Iată însă că reprezentanții caselor străine l'au văzut, le'a plăcut mult, și au făcut oferte; iar băieții noștri s'au grăbit să semneze contracte. Ba bine că nu! Și astfel, **Maiorul Mura** e primul film românesc, cerut peste granițe!»

N.R. **Orice asemănare cu mentalități existente încă în partea a doua a secolului nostru sînt, bineînțeles, întîmplătoare.**

O descoperire arheologică interesantă

Mare senzație a făcut luna trecută declarația unui savant american, care făcea săpături în munți, pentru descoperiri arheologice. El anunță prin ziare că a descoperit ruinele unei cetăți indiene, de o neprețuită valoare istorică.

Profesorii cei mai de seamă ai Universității Harward și ai celei din San Francisco, autoritățile și personalitățile importante fură invitate la fața locului. Firește că sosiră și operatori de luat vederi în număr foarte mare, spre a filma ruinele istorice.

Ziarele publicară coloane întregi, reproducând fotografiile ruinelor indiene, cari fură deasemenea proiectate pe ecranele cinematografelor și savantul era pe punctul de a primi o înaltă distincțiune din partea președintelui Statelor Unite, când se făcu constatarea, că neprețuitele ruini indiene, nu erau decât niște vechi construcțiuni ridicate cu mai mulți ani în urmă, în munți pentru... realizarea unui film cu subiect din istoria Noului Continent. După terminarea filmului, clădirile

«Sfinxul suedez», înainte... ...și după «potopul de perle» (Greta Garbo)

Tom Mix, eroul unui serial «avant la lettre»

au fost părăsite și au stat astfel timp de mai mulți ani, până ce savantul american le-a desgropat de sub straturile de nisip, pietriș, bolovani și trunchiuri de copaci, cu cari intemperiile le acoperiseră.

Vedeți dar cât de real se fac construcțiile cinematografice pentru film, încât chiar profesorii celor mai reputate Universități, le-au luat drept ruine autentice din epoca de grandoare a rasei roșii!

KIX

N.R. **Arheologii epocii moderne continuă încă să studieze cu insistență** autenticitatea **«amenajărilor» efectuate de scenografii studiourilor de la Buftea pentru filmele realizate în anii din urmă pe tot cuprinsul țării. Nu de alta dar să nu se uite că a trecut cinematografia pe acolo. Monumente pentru viitorime (!)**

N.R. **Aventurile unui operator de luat vederi în căutare de senzație. Graficianul, regizorul și operatorul Aurel Petrescu relatează:**

Cu cinematograful pe urmele lui Bălan!

După o penibilă așteptare de trei ore în gara Brașovului, avui satisfacția de a vedea apărând «garnitura» de Făgăraș!... Avem misiunea de a fixa în film reconstituirea isprăvilor vestitului Bălan, tristul erou al zilei... Ne transportăm la spitalul orașului unde zace banditul... Montăm aparatul pe «trepied», încărcăm filmul «vièrge»... E nevoie ca banditul să fie dus «la lumină»! Cei 2 jandarmi iau patul pe sus și-l apropie de fereastră după indicațiunile noastre... Bălan, docil, cu ochii pierduți, pare a nici nu-și da seama de cele ce se petrec în juru-i; numai năvălirea luminei în retina ochilor obișnuiți cu întunericul desișurilor, îl face să tresară... Procedăm la filmarea cîtorva «Grossaufnahme» cum ar spune amicul Șahighian, fixăm pe celuloid aspectul rănilor cauzate de «patroanele», (cum se spune în partea locului) revolverului care de data aceasta își întorsese țeava spre bandit, apoi părăsim camera în timp ce Bălan își reocupa locul «în umbră»! În acest timp au fost aduși urmăritorii lui Bălan... Aparatul reintră în funcțiune iar apoi ne îndreptăm spre piața orașului unde urma să aibă loc decorarea celor ce au prins pe bandit. Solemnitatea e cât se poate de impunătoare. Manivela aparatului lucrează de zor și astfel înregistrăm toate fazele: decorarea, înmânarea premiilor bănești chiar și discursurile! (Dar ce folos; căci n-am avut la îndemînă și noua invenție a «filmului vorbitor»!). ...În zorii zilei următoare, pornim spre Linca unde trebuiam să filmăm «reconstituirea prinderei» lui Bălan. Cei doi jandarmi travestiți în ciobani, exact ca în ziua de pomină, își joc rolul admirabil fără a fi nevoie să recurgem la mari regisori mai mult sau mai puțin americani...

N.R. **Un confrate de-al lui Teodor Mazilu și Dumitru Solomon anticipează cu... 50 de ani discuția despre scenariu din coloanele revistei «Cinema» — serie nouă:**

De ce «oamenii de litere» nu pot suferi cinematograful

De cînd s'a răspândit vestea că societățile de filme plătesc onorarii regești pentru scenarii, oamenii de litere, care priveau cinematograful cu un vădit dispreț, au început să-i facă ochi dulci. Așa s'a întîmplat și în țara noastră cu un reputat critic dramatic, reputat și prin aversiunea pe care o are pentru cinematograf. Din întâmplare unul din reporterii noștri avu ocazia să scormonească printre hârtiile «omului de litere» și iată ce găsi printre ele:

Filă dintr'un jurnal de zi:

«...deci nu mai încape îndoială, arta filmului a luat un avânt considerabil și nici un om civilizat nu o mai poate trece cu vederea. Dealtfel se plătesc onorarii fantastice pentru scenarii...»

Bon de casă al unei librării:

«DUPONT. — Cum se scrie un scenariu»... «Franci francezi 20».

Altă filă a jurnalului de zi:

«În momentul de față arta filmului se află la un punct mort, o situație deplorabilă, care nu poate fi salvată decât numai prin manuscrise de primul rang. Din păcate asemenea scenarii lipsesc, căci actualmente, bărbierii sunt acei care se îndeletnicesc cu scrierea lor. Dar în curând cinematografia va fi înzestrată cu un scenariu minunat, într'adevăr literar și artistic, care va ridica arta mută din noroiul în care se târăște. Va fi o adevărată revoluție în lumea internațională a filmului, se va putea realiza un film, cum nu s'a mai văzut niciodată pe ecran».

Recipisă a oficiului poștal:

Trimițător: X. Y., critic dramatic, București.

Destinatar: V.A.X. Film Corporation, Hollywood (California).

Conținut: Manuscrise. Greutate: 5,50 kg. Valoare: 45.000 lei.

Post scriptum la jurnalul de zi:

«M-am interesat ieri cât costă un Buick, la garajul de automobile Z».

Filă din jurnalul de zi:

«...și iată de ce trebuie să re-

cunoaștem că industria de filme este incapabilă de a se ridica la un oarecare nivel artistic. Îi lipsește orice instinct pentru alegerea de subiecte bune și numai măsgălitor de hârtie de ultima categorie s bărbierii se înjosesc pînă într-atît încît scriu filme».

IMPRIMAT, cu entete-ul V.A.X. Film Corporation Hollywood:

Domnului X.Y. critic dramatic Bucharest (Roumania).

Cu regret vă comunicăm că scenariul pe care ni l-ați expediat nu poate fi utilizat și vă rugăm să binevoiți a ne trimite costul mărcilor pentru returnare în interval de 14 zile, contrar ne vom vedea siliți a distruge scenariul dv. din cauza lipsei de spațiu a arhivelor noastre.

Cu deosebită stimă
V A X FILM CORPORATION
Secțiunea scenariilor.

Curierul cinefililor

N.R. **Nu ne-am propus să oferim aici un curier reprezentativ pentru anul 1928. Am reținut doar cîteva răspunsuri capabile să sugereze dificultătile unei asemenea misiuni. Să nu rămînă Radu Cosașu cu impresia că acum 50 de ani, ehe, pe vremea lui Phylis...**

Baja. Chestiunile D-tale sunt cel puțin ciudate!... V'așI răspunde poate mai bucuros asupra stadiului evoluției apiculturii la curtea Papală sub Benedict al VIII-lea...

Mimi. V'așI putea da adresa lui George Vraca, — cât a hotărî o întâlnire cu obiectul visurilor D-tale de... să mă ierte Dumnezeu!

*

Elisabeta Braun. Câtă candoare, câtă naivitate... ori poate câtă șiretenie! afară numai dacă un alt adjectiv nu vi s'ar adapta mai nimerit!

*

Ghe. Maerissi. Prietenii D-tale glumeau desigur; la noi nu se poate conta pe o carieră sigură în cinema, fie ea oricât de modestă; meseria D-tale, deși mai prozaică este, cred, mai susceptibilă a-ti da bucurie mai târziu.

*

Angelo Radu. Nu ne ajunge să ne oferiți să filmați împreună cu soția și cumnata Dv.; v-am fi recunoscători de ați complecta lista cu niscaiva ascendenți, agnați, cognați, astfel că și întreaga figurație să fie asigurată...

*

Lelya. Mai bine omoară-mă cu pietre — dar pentru Dumnezeu! nu-mi cereți iar sfaturi... «ca să deviu artistă, visul meu de mică copilă, gândurile mele obsedate, nădejdile-mi de totdeauna!». Am spus de atâtea ori ce gândesc în această chestiune.

*

Pussy. Ah! Pussy! Warum bist du so crudelă und ironiche? Sie sind vieler, vieler găgăuță, als wie așI fi crezut vreodată! Aber was fur cine găgăuțe — Jesus Maria und Josef!

Mignon de Goethe. M'a împietrit de admirație tăietura de platinotipie cumpărată desigur la un vânzător ambulant de pe cheiu. Ce păcat că nu ai adăogat și restul «A ta pe vecie» ori «Te ador cu patimă și năbădăi» în cea mai impecabilă caligrafie. Ce frumos ar fi fost!

*

Cucu Valentin. Ești un copil mic și fără minte. De altfel Mary Pikford ți-a luat-o înainte. E mult de când ea a jucat pe «Micul Lord». Iată-te deci, baby cu planuri grozave, nevoit să cauți un alt rol.

Phylis

N.R. **Reclama este sufletul comertului. Atunci ca și astăzi...**

«Nu se lasă a fi sedusă» este fascinantul titlu al sclipitorului film în care **Clara Bow** și **Antonio Moreno** în regia lui **Clarence Badger** sunt admirabili ca vervă, umor și fantezie.

*

«Alarmă! Foc!...» Sub acest titlu senzațional se cuprinde o acțiune emoționantă în care **May Mc. Avoy** și **Charles Ray** în regia lui **William Nigh** fac apologia eroismului pompierilor.

*

Domnul în frac este titlul unei comedii franceze de **Picard** și **Mirande** în care irezistibilul actor de cinema **Adolphe Menjou** în regia lui **Luther Reed** înfăptuiește o creație scăpărătoare de haz.

*

Două nume sunt rostite cu respect, glorie și admirație pe întregul glob pământesc. Primul este **Charles Lindberg** (supranumit Regele aerului) și al doilea **Gene Tuney.** Șampionul lumei de Box la toate categoriile, gloriosul învingător a lui Dempsey și pe care vom avea ocazia de a-l admira pe ecran pentru prima oară într'un film de lung metraj.

Arta Film prezintă la marele teatru cinematografic «Trianon» filmul care interesează pe orice Român: **Abdul Hamid** (Sultanul roșu) după celebrul roman al lui Paul d'Ivoi interpretat de compatrioata noastră **Brândușa Grozo-Wesco** care a debutat și a fost lansată de revista «Cinema» alături de o pleiadă de reputați artiști streini.

D.I.S. sub nimbul „fostelor adevăruri viitoare"

Reporterul: Maestre, un lucru m-a mirat în noua dumneavoastră lucrare: «Foste adevăruri viitoare» Un volum întreg unde nu găsim nici o silabă despre arta filmului! Cum se explică o asemenea trădare tîrzie?

D.I. Suchianu: De explicat, se explică. Dar trădare — nu este. Dimpotrivă. Această lucrare e încă un fel de a scrie estetica specifică artei a șaptea.

Rep.: De ce? Fiindcă cinematograful e arta care prin excelență se desfășoară **în timp?** Fiindcă scrierea dumneavoastră cuprinde «pe cîte-și trei cursarii înhămați la Carul Timpului»: Trecutul care **a fost**, Prezentul care **este** și Viitorul care **va fi?** O asemenea legătură cu arta filmului nu este cam vagă?

D.I.S.: Nu. Căci filmul, cînd e de bună calitate artistică, povestește cum, la un moment dat, o mulțime de oameni refuză calitatea de adevăr unor fapte, în timp ce cineva le acordă încrezător această onoare. Și acest cineast nu e o minoritate, ci acea imensă majoritate a **spectatorilor** de filme bune. De filme profetice, așa cum obligatoriu un film bun trebuie să fie.

Rep.: Să fie aici o legătură cu o altă idee constantă a dumneavoastră, anume existența, la orice film bun, a unei a **doua povești** pe care spectatorul o scrie în minte după ce s-a terminat filmul? O povestebis, făcută din adevăruri, toate, viitoare?

D.I.S.: Da. Este exact așa. Vedeam atunci cum faptele de pe ecran, faptele trecute, faptele «foste», se prefac vrăjitorește în mintea **noastră, în adevăruri viitoare, în viitoruri sigure. O adevărată magie, mai exact: o magie adevărată, totodată cheie estetică** și sigiliu de artă.

Rep.: După cîte văd, dumneavoastră **împărtășiți teoria adevărului multiplu. Altul la autor,** altul la spectator, altul la alt spectator, sau poate vă gîndiți la «adevărul istoric»?

D.I.S.: Adevărul este istoric, **ca și credințele** că cutare lucru este (sau nu este) adevărat. Asta da, asta variază după epoci; variază o dată cu «momentul istoric». Un mare fizician nu schimbă legile de pînă atunci, nu le anulează, ci le completează, le îmbogățește.

Rep.: Văd aici o legătură cu definiția pe care dumneavoastră o dați **fenomenului estetic.** Îmi amintesc **formula dumneavoastră, anume că ideea, tema unei povestiri, trebuie să apară semper eadem sed aliter: adică mereu aceeași,** dar mereu **altfel. Aceste sute de altfel-uri** sînt viitorul care se încrustează în prezent. Și cum arta filmului este aceea unde aceste fenomene de **poveste-bis, de urmări viitoare,** sînt vizibile, mai palpabile, mai sezisabile decît în celelalte arte, înțeleg acum de ce vă spuneați că o carte despre niște **foste adevăruri viitoare** este încă un mod de a demonstra caracterul cinematografic al existenței noastre.

D.I.S.: Da. Este exact ce am gîndit eu. Cei trei cursari ai timpului: Trecutul, Prezentul și Viitorul trag la același car. Și numai cînd sînt înhămați toți trei laolaltă, vor duce cu dînșii Adevărul, care întotdeauna e totodată actual, fost și viitor. Asta o credea și părintele nostru al tuturor, Mihail Eminescu:

«Cu mîne zilele-ți adaugi,
Cu ieri viața ta o scazi,
Și ai cu toate astea-n față
Deapururi ziua cea de azi».

Rep.: Aceste versuri fac din Eminescu un iubitor și prețuitor al actualității. Adică fac din el un om foarte modern!

D.I.S.: Da. Și am simțit la un moment dat nevoia să dezvolt această idee, să scriu povestea-bis care se cuvine acestei strofe, o strofă care rezumă povestea tuturor poveștilor, povestea unde rînd pe rînd adevărurile se arată a fi și foste și viitoare, adică «foste viitoare adevăruri». În acest scop am scris un poem, un rechizitoriu, o satiră a lui **laudator temporis acti,** dar și o exaltare a **actualității,** adică a neîntreruptei curgeri de «foste adevăruri viitoare»:

Azi

De vreme ce vremea e pură părere
Ce naște și crește la simpla-nevrere,
Putem, dacă vrem, să creăm și-alte vremi:
Lumi ușoare,
Făcute din vis și soare,
Unde poți porunci lui da și nu...
Unde durerea însăși doare cum vrei tu...

*

Astfel, o vastă vogă se naște pentru bunii
Cronicari ce ne-nvață cum se-njunghiau străbunii
Ni se aduc aminte epocile de aur
Pe cînd părinții noștri se speriau de balauri
Ne sînt povățuite istorice lecturi
Cumintea-antichitate, ilustrele figuri
De înțelepți locvace, ferice și chiaburi;
Apoi, l-al romanțatei biografiei glas
Ne vom simți de-odată mare
Aflînd că chiar Regele Soare,
La fel ca noi, s-a fost odată, șters la nas.
Și bravul bun-vechi timp!
Frumosul Altădată!
Poveștile care încep cu «a fost odată»!
Și blînda-Odinioară
Și doine, ghicitori, eresuri,
A căror ne-nțelese înțelesuri
Fruntea-ne de copii obligatoriu-nseninară!
Și toți poeții lumii urlînd din răsputeri:
«Știți voi ce vorbă este vorba ieri?
Bătrîne cantilene,
Și tot ce-i amintire,
Și-alte asemenea ranghene
De carte și citire!

*

Trecut, trecut, deconcertant trecut!
Tulburătoare-mpreunare
De existență și neant!
Și-atîta de emoționant
Ne miști
Numai și numai
Pentru că veșnic nu mai
Exiști!
Trecutul nu-i. Trecutul face;
Nu este lucru, ci lucrare:
Ascunsă, lungă și tenace
Lăuntrică mișcare.
Iar preferata,
Neapărata lui unealtă
E viitorul. E cealaltă
Figură a neexistenței,
Forma inversă a absenței.
Trecut și viitor
Deopotrivă-s lucrului
Putință, pricină, izvor
Și țel sînt Universului.
În ele stă
Tot ce ființă dă,
Tot ce ființa ia:
Neobositul Pentru Că
Viteazul Pentru Ca.

*

Trecuturile noastre mor
Din clipa chiar cînd le-am născut;
Iar ne-nceputul Viitor
Îl trecem iute în trecut:
Direct și în surdină
Prefacem țelul în pricină.

*

Mîine și Ieri
Își logodesc a lor puteri
Pentru a-l dura pe azi, singur
eternul.
Prezentele nu au sfîrșit;
Chiar cînd sînt noi, ele au lungit
Doar clipa-n curs:

Iar cînd nimica peste
Clipele noastre nu s-a scurs,
Acel neant tot prezent este.

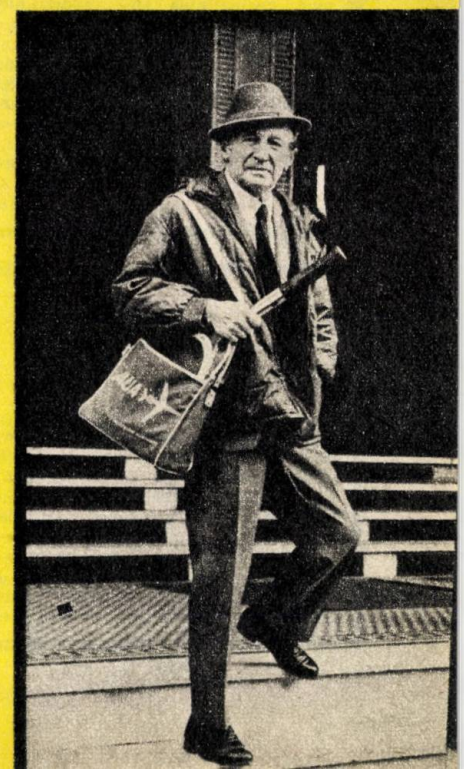
*

Și-n ziua-n care moartea vine
Să pună cap poveștii noastre de
nomazi,
Toți acești Ieri și Mîini se vor topi,
în fine,
În liniștita undă a unui veșnic Azi.

Rep.: Un ultim lucru aș vrea să vă mai întreb. Oare cuvintele «adevăruri viitoare» nu erau deajuns? Nu cuprind ele toată existența noastră, în cea mai dinamică și cinematografică a ei accepțiune? Atunci de ce a fost nevoie să-i mai adăugați și adjectivul «foste»?

D.I.S.: Ați atins aci punctul nevralgic al întregii probleme. De peste cincizeci de ani tot spun: artele literare, dar mai ales filmul, ne dau ciudata impresie că NU aflăm, ACUM, niște întîmplări **Noi;** că nu ASISTĂM, ACUM la desfășurarea lor, ci că NI LE ADUCEM AMINTE. Că, acum, ni le **amintim mai bine,** mai complet, mai comprehensiv. Oare cum ajungem noi la o asemenea fuziune de percepție și suvenir? Intervine aci un alt curios fenomen promovat în Olimp, mai ales de ultimul său oaspe: arta a șaptea. Fenomenul se numește **rimă.** Acel **semper idem sed aliter** înseamnă că o întîmplare ivită în cursul filmului «rimează» cu alta, rimează cu multe altele **deja** apărute pe ecran. Prezentul este atunci înecat într-o baie de amintiri aduse de aceste rime, aduse de aceste trecuturi purtătoare de identic tîlc. Elementele de memorie au devenit acum, cantitativ și calitativ, majoritare. Ele colorează, ele parfumează cu trecut scurtul prezent în curs. Ele arată că un adevăr viitor se compune din mai multe **foste** decît **momentane** apariții. Iată de ce era nevoie, în titlul cărții mele, de acest adjectiv.

Da. Adevărul nu e schimbător, ci doar variat: mereu mai plin, mereu mai împodobit cu multele sale «foste adevăruri viitoare»; cu multele sale **rime;** cu multele sale povești «numărul-doi».



memoria cinefilului

Filmul de la 7 ani

Un estetician specialist în Thomas Mann, Hegel și Dostoievski își amintește de primul său film, la care a mers cu mama

Cinema

Se spune că primii șapte ani «de-acasă» ar prestabili tot ceea ce le urmează. Mă apropiam de capătul acestui răstimp decisiv — pe cît îmi pot da, retroactiv, seama — cînd mama m-a dus la un film, primul meu film, sau primul de care îmi amintesc atît de viu încît de aici se cuvine depănată modesta mea experiență și existență de cinefil, și nu numai ea. Preșcolar de penultimă sau ultimă oră, am ajuns, așadar, la cinematograful de pe str. Principele Carol din Brașov, ceva mai la vale de primăria veche, într-un fund de curte lipit de celebrul «palat Spitz», pe atunci impunător sediu de bancă (ulterior, loc al reuniunilor noastre uteciste). Rula un film sovietic, unul dintre cele cîteva importate în acea vreme, pentru a marca de bună seamă o latură distinctă, într-un joc politic complex, în consens cu propria mișcare muncitorească și la antipodul dictaturii hitleriste nu demult instaurate în Germania — din toate acestea știam însă prea puțin — știam doar că va rula un film despre copii de vîrsta mea și mai mari, și că va fi interesant...

A fost mai mult, pentru mine atunci a fost fascinant, o străfulgerare de artă și de viață, acest «și» este inutil, apartenențele se suprapun, dovadă titlul filmului: **Drumul vieții,** traducerea mai corectă ar fi fost **Drum în viață,** n-are importanță, conta viața. Niciodată n-am avut curiozitatea să-l revăd, nici atunci cînd am aflat că este celebrul film al regizorului Nikolai Ekk, din 1931, omologat ca o capodoperă de toate istoriile cinematografiei. Fiecare ne apărăm copilăria cum putem. O rememorăm, trăim din ea, n-o putem schimba, pentru ce am schimba-o? Îmi aduc aminte totul, fiecare scenă — de pildă, cea în care o pisică e lovită cu o cărămidă, așa, fără motiv, nici măcar din răutate, ci din distracție, secvență pedagogică esențială pentru indiosincraziile mele viitoare...

Dar să iau lucrurile de la început, amintirile mele nu sînt ale celorlalți, puțină lume a văzut filmul; și mă încearcă bănuiala că îl va aplatiza orice repovestire. Așa se întîmplă îndeobște cu filmele — «du-te să-l vezi», obișnuim să spunem prietenului după ce ne dăm seama că o explicație ar echivala cu bîlbîiala — ideea despre artă nu este arta, cum (după Șalom Alehem) cozonacul din vis nu e cozonac ci vis, s-ar putea deci ca nici visul meu despre un film trecut să nu fie filmul, e în orice caz visul pe care-l datorez analiștilor mei...

Drumul vieții începe în anii grei de după revoluție, e foamete și orașul e împînzit de vagabonzi, celebrii «besprizornîie», cei fără de acoperiș, căci părinții le-au murit ori au dispărut, iar școli sînt prea puține. Primele scene: copii în zdrențe sub poduri și la colț de stradă, artiști ai hoției și ai «artei pure» — cu o lamă strînsă între degete unul «decupează» într-o clipită blana unei doamne de pe bulevard, ea își continuă semeață plimbarea în costum sumar, ris mare, scandal, să ne luăm cît mai repede tălpășița. Iată că apare însă pedagogul, un alt Makarenko al acelor timpuri, vagabonzii sînt strînși și constrînși să-l asculte; el vrea să-i ducă la construirea unei căi ferate; va fi greu dar bine, vor avea mîncare, adăpost, pacienții sînt reticenți, neîncrezători, în unii mijesc nostalgii reprimate, cine știe... Și lovitura de teatru: personajului principal, pedagogul îi încredințează o sumă de bani ca să cumpere mîncare pentru tot grupul pornit în expediție, se vor întîlni la gară, după șovăieli băiatul intră în băcănie, se încarcă de bunătăți, mai și fură o șuncă uriașă, cît pe-aci să nu mai ajungă, pedagogul se teme că a ratat încercarea, dar iată că tînărul apare, fuge după ultimul vagon, scapă o parte de provizii, le culege, reușește. Sentimental, ce să mai discutăm, schematic pe deasupra, ne-am înțeleptit și avem dinainte pregătite sertărașele judecăților — dar la amintirea acelei șunci, mie, unuia, mi se înmoaie inima, cea predispusă sentimentelor.

Urmează detaliile construcției, cu victorii și înfrîngeri, lașități și eroisme, trădări și recuperări, de rigoare toate, potrivit cu noua pedagogie, doar că pelicula reține situații, scene, caractere, detalii, minunate ca atare, credeți-mă pe cuvînt. Calea ferată e gata, poate fi parcursă de întîiul tren sărbătorește împodobit, dar pentru orice eventualitate la cîțiva kilometri în față, traseul e încă odată verificat de o drezină acționată manual; cui altcuiva să i se încredințeze această misiune decît personajului «pozitiv» principal? E vesel, nu bănuie că la o cotitură îl așteaptă fostul prieten, cel rămas «negativ», și care îl înjunghie; trenul se apropie de tabăra constructorilor, cei rămași acasă își așteaptă tovarășii dar iată că în fruntea trenului se zărește locomotiva devenită catafalcul micului erou.

„Și..."

Valențele artistice ale unui film, chiar și atunci cînd pleacă, precum un reportaj, de la realitatea imediată și document, țin de **ideea** artistică, de concepția regizorală și de gradul transpunerii ei în **expresie,** capabilă să confere unui fapt valoare de metaforă și de simbol, să dezvăluie esența ascunsă în fenomen, generalul implicat în particular. Cu alte cuvinte, viziunea filmică asupra unui fenomen devine artă **specific cinematografică** în măsura în care reușește să ne spună **altceva** și **altcum** decît ar fi făcut-o pictorul, fotograful sau gazetarul.

Iată numai cîteva dintre reflecțiile pe care mi le-a prilejuit bucuria întîlnirii cu o peliculă de excepție, scurt metrajul artistic **Și...** (scenariul și regia **Ada Pistiner,** imaginea **Doru Segal.**) Un film pe care, deși l-am văzut programat într-o cuplare bizară și, s-ar zice obstrucționistă, cu un lung metraj oarecare și în săli mărginașe — memoria mea afectivă l-a reținut ca pe o luminoasă metaforă a relației dintre artă și muncă sau, ca să vorbim în termenii filmului, o parabolă a convertirii sudoarei și lacrimei în zîmbet. Căci — ține să ne demonstreze extrem de sugestiv filmul — ce altceva este zîmbetul ce luminează fața balerinei în seara premierei decît acea mică parte vizibilă a icebergului, ce plutește majestuoasă și calmă, dar a cărei stabilitate este asigurată de cele două-treimi cufundate în apă ascunse privirii, și care în cazul artei, înseamnă partea de muncă, sudoare și chin. Pentru că, deși ne **vorbește** despre condiția existențială a artistului în genere, filmul Adei Pistiner ne **arată** spinosul

«Tragedie optimistă» vor spune iarăși atotștiutorii, eu însumi, cel de astăzi, nu mi-am putut reprima pornirea ironică din relatare, gest de scuză în fața inevitabilelor ironii cu care sîntem tratați și ne tratăm în postura noastră «sufletistă» — pe care n-ar trebui, totuși, s-o evităm, deoarece în absența unilateralităților noastre biografice de-abia am ajunge unilaterali.

Nu mai știu dacă am văzut **Drumul vieții** înainte sau după agresiunea Italiei împotriva Etiopiei, unul dintre primele mele conflicte politice: în bucătărie mă certam pînă la isterie cu slujnica venită la Brașov de peste munți, învățată să ia partea «domnilor albi și civilizați» împotriva «nespălaților negri». Era și în aceasta o ironie — etiopienii să fii găsit un fervent apărător în mine, cel aflat la 7 ani fără de griji, împovărat, pînă la propriile necazuri, de necazurile altora, aflate din ziare, cărți și filme. Între o realitate și alta, diferența e pînă la urmă relativă, trăim tot ce ne întîmpină și ceea ce apoi dorim să ne întîmpine. Sîntem aleși și alegem, cine știe pînă cînd spontan, și de cînd conștient? **Drumul vietii** e pentru mine, oricum, întîlnirea dintre cele două segmente, dintre cele două atitudini: totul se încheia — începea totul.

Fiecare ne apărăm copilăria cum putem. O rememorăm, trăim din ea, n-o putem schimba, pentru ce am schimba-o?

Ion IANOȘI

O „doamnă cu camelii" plauzibilă

În meciul dintre Caroline și Leonora, eu optasem pentru a doua, al cărei devotament fanatic față de Onedin mi-o făcea mai simpatică decît îmi putea fi lucida și trufașa doamnă Maudsley. Dar — ce folos?! Obsesia realizării financiare a antiromanticului nostru erou le izgonește pe amîndouă, din viața lui și din serial.

Cu strîngere de inimă am citit numele interpretei Leonorei — Kate Nelligan — în fruntea distribuției «Damei cu camelii» (iar «Dama cu camelii»?!) și mă întrebam ce caută această naivă persoană în rolul fascinantei, rafinatei Garbo?

Am aflat. Am aflat în primul rînd că nu există motive «răsuflate», dacă li se insuflă o viziune proaspătă și inteligentă. Dacă știam că opera lui Alexandre Dumas-fiul merita o soartă mai bună decît manoperele la care au supus-o succesivele versiuni cinematografice, am aflat, în schimb, cîteva fețe nevăzute care, acoperite de cuvinte, mi-au scăpat la lectură. Am aflat că poate fi pulverizată prejudecata «fizicului consacrat» al unor personaje devenite, fără voia autorilor, portrete rigide (au demonstrat-o «Romeo și Julieta» ai lui Zeffirelli, Hamlet și Ofelia ai lui Tony Richardsin, etc.).

Și iat-o deci, pe Marguerite Gauthier (ce idee, să pui o «margaretă/ să adore «camelille»!) — jucată de Kate Nelligan cum nici una din ilustrele sau mai puțin ilustrele ei predecesoare n-au jucat-o; într-un fel cu totul nou și, în același timp, superior, nu pentru că a mai trecut timp («progresul» în artă fiind o noțiune cel puțin controversabilă), ci pentru că **această** actriță, în **acest** rol, a reușit, cu instinctul sau cu intelectualitatea ei sau cu amîndouă, să evite capcanele situațiilor-tip, bătătoare la ochi și strigătoare la cer; n-a tușit ftizic, semnificativ; n-a făcut din «sacrificiul de sine al curtezanei» — arderea pe rug a Ioanei d'Arc.

Dacă ar fi să numesc cheia extraordinarei (adică ieșitei din comun) creații efectuate de Kate Nelligan, cuvîntul ar fi **plauzibilitate.**

Actrița ne-a înfățișat un destin (caracter) plauzibil, acționînd plauzibil în condiții plauzibile — și nu este oare plauzibilitatea una din funcțiunile de bază ale ficțiunii artistice? Și nu este oare **firescul** rezultatul celei mai complicate elaborări în măiestria interpretativă? Se înțelege oare că spunînd acestea afirm implicit că sînt infinit mai plauzibile perechile zburînd peste casele lui Chagall și femeile cu trei nasuri ale lui Picasso decît artificialele, convenționalele, «moartele» producții care nu spun nimic despre diversitatea lumii?

Poate că cei care au plîns la «O floare și doi grădinari» au rămas impasibili în fața noii margarete și a cameliilor ei.

Mie, versiunea recentă a melodramei (întîmpinată cu strîngere de inimă) mi s-a părut cu adevărat sfîșietoare și devenită dramă.

Kate Nelligan n-a fost nici «frivola cu suflet mare», nici «îndrăgostita răpusă de o boală nemiloasă». Ea a fost iubitoare, și generoasă, și logică, și șubredă, și vioaie, și ostenită, în proporțiile variabile și vibrante ale unui **om viu** pe care, de-acum încolo, voi considera că-l cunosc personal — suficient pentru a se impune memoriei mele tandre și recunoscătoare.

Nina CASSIAN

drum al devenirii unei balerine, pretextul concret reprezentîndu-l o vizită la o școală de balet.

Naturaletea desăvîrșită a coloanei sonore, în care fiecare vorbă și sunet sînt pur funcționale, imaginile sugestive dar de o mare discreție, ne lasă impresia că regizoarea și operatorul s-au strecutat nevăzuți și nesimțiți de nimeni prin aceste ateliere de șlefuire a măiestriei dansului, astfel încît nimic nu destramă atmosfera de concentrare și muncă, firescul gesturilor și al grimaselor. Și tocmai în această lipsă de ostentație a **mijloacelor** cinematografice folosite stă forța de convingere și profunzimea emoțională a filmului, ce nu a avut de suportat disonanța nici unei note artificiale.

Este totodată nu numai un film frumos, în accepția artistică a cuvîntului, ci și un film **pledoarie:** pentru etica și noblețea artei ca meserie, și împotriva concepției suficiente și vulgarizatoare despre condiția de «greier» privilegiat a artistului. O demonstrație nesentențioasă, convingătoare a adevărului că, în arta autentică, fiecare gram de aur e plătit prin extragerea a tone de minereu steril, o extragere în care truda omului nu poate fi înlocuită prin niciun fel de escavator. De aceea picătura de sudoare de pe chipul ostenit și încordat pînă la lacrimă a uneia dintre micuțele balerine — amănunt asupra căreia obiectivul aparatului întîrzie semnificativ — se convertește într-o morală a filmului, pe care Nicu Alifantis o cîntă cu amară ironie, în timp ce imaginea finală ne arată spectatorii grăbindu-se spre garderobă: «Mame nu vă dați copiii/ Să se facă clovni, artiști/ Iștia nu sînt buni să fie/ Decît ori prea veseli, ori prea triști/ ...Mame, dați-vă copiii/ Să învețe carte-n școli/ Să devină ingineri constructori/ Sau... agricultori».

Victor Ernest MAȘEK

Memoria unei geneze

La Victor Iliu, regizor de mare rigoare profesională, filmul începea să se nască cu mult înainte de a ajunge pe platou. Notele, desenele, însemnările, strînse în «caietele de regie» au lăsat imaginea acestei imbatabile rigori, o imagine-memorie. Memoria unor geneze.

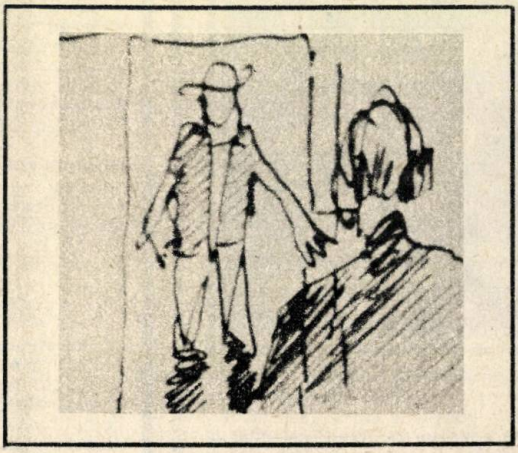
Fragmentele pe care le publicăm sînt extrase din caietul de regie al filmului *Moara cu noroc.* **Desenele aparţin regizorului.**

Personajele

Ana a fost o soţie obişnuită, de mic meseriaş. Ea a avut doar grija casei şi a copiilor (pe care dealtfel o împarte cu bătrîna, mama ei. Ana n-a lucrat la cîmp, nici altă muncă istovitoare. Mîinile ei sînt curate şi fine. E frumoasă şi sprintenă. Devine deodată soţia «cîrciumarului» şi cîrciumăreasă. Ajută la servitul clienţilor. Lică are «dreptul» să o ia la joc. O sumă de elemente noi intră în viaţa ei, la care trebuie să se **adapteze,** chiar şi în mod provizoriu. Ana rezistă presiunii mediului, încă de la început. Teama, presentimentele o fac inadaptabilă, refractară.

*

Ghiţă vrea să devină pentru doi-trei ani cîrciumar! El se va sili să se **adapteze** rapid noii îndeletniciri, să deprindă noile gesturi profesionale, să-şi antreneze mişcările şi muşchii pentru treburile de cîrciumar, pentru agitaţia noii vieţi (în contrast violent cu sedentarismul meseriei de cismar, fixat pe un scăunel de lemn scobit). La început n-are costum «specific». Apare tot cu şorţul pătat de pantofar, cu mînecile răsfrînte (dialog ironic: «mă Ghiţă (domnule Ghiţă) aici nu mai e papucăria de la Ineu...). Apoi îşi schimbă costumul! Numai Ana şi bătrîna rămîn la fel, neschimbate.



*

Lică. Siguranţa lui Lică, luciditatea lui înfiorătoare, calculul rece şi plin de cruzime, conceperea, pregătirea şi înfăptuirea crimelor şi a altor fărădelegi, degajarea în relaţiile cu «proprietarii» sarcasmul, zeflemeaua, dispreţul şi cruzimea lasă faţă de ceilalţi, conştiinţa superiorităţii lui, care-l pune (în ochii lui) deasupra legilor şi moralei (la tribunal, în biserică, în raporturile lui cu Ana, etc.) toate se prăbuşesc în clipa în care neprevăzutul, o greşeală (urmare a «slăbiciunii» pentru Ana) îl fac brusc **vulnerabil.** Cînd îşi dă seama că a uitat şerparul cu galbenii prădaţi, cînd intuieşte pericolul mortal care-l pîndeşte (din partea oamenilor lui) se transformă într-o fiară dezlănţuită, ameninţările pe care le rosteşte disperat în biserică reflectă deruta lui animalică:

— Unul cîte unul, unul după altul, om cu om toţi trebuie să moară, toţi care mă pot vinde...

Evident nu stă în puterea unui om, fie el şi Lică, o astfel de treabă. Totuşi, ca orice criminal, în clipa ispăşirii, încearcă să lase în urma lui cît mai multe dezastre. (El nu vrea să-şi părăsească victimele, ci le tîrăşte cu el în prăpastie).

Pentru ce Ana îl reţine (sau îşi închipuie că îl reţine) pe Lică?

(Mobilul acţiunii trebuie să fie inteligibil pentru

spectatori și totodată nu trebuie să diminueze figura Anei).

Din carte reiese că Ana rămîne cu Licâ (și i se dă din motive erotice (vezi replica). Dansul cu Licâ, muzica, cheful, plecarea lui Ghiță și a celorlalți, sentimentul singurătății și al părăsirii (cînd Licâ simulează plecarea) sînt elemente materiale suficiente pentru ca să justifice căderea Anei. Dar noi vrem să o... salvăm (pe plan etic). Ce se poate face?

Dacă-i vorba să apară ca o victimă a împrejurărilor date (și implicit a societății date) care-i mutilează și sufletul, transformînd-o în tîrfă, nimic nu trebuie eliminat, nici adăugat.

Dacă nu ne mulțumește această pasivitate a Anei, această resemnare în fața inevitabilului, va trebui să găsim imobilul clar al rezistenței și al luptei (inutile și pierdute, dealtfel). Vrea să-l reție pe Licâ pînă la întoarcerea lui Ghiță? (Ar fi fals și ar contrazice împrejurările date. Ea crede că Ghiță a părăsit-o fugind din fața lui Licâ ca un laș. Ana se pare că se și **răzbună** pe Ghiță!)

Ghiță își prăpădește viața și fericirea lui și-a Anei pentru că a intrat nepregătit și inapt într-o lume în care relațiile dintre oameni au fost puse sub semnul banului, al luptei necruțătoare, inumane, cinice, pentru aur, pentru puterea pe care acesta o aduce în sistemul raporturilor capitaliste.

În acest sistem de relații, cel mai tare învinge iar cel mai slab cade victimă. Ghiță n-a avut nici perfidia, nici cinismul, nici luciditatea cerute pentru ca să-l elimine pe Licâ din luptă.

Ghiță a acționat mînat de sentimente de ură, de mînie, de disperare, uneori cu șiretenie. În prăpastie a căzut împreună cu Licâ.

Tragedia finală a ilustrat doar un sistem de raporturi, nu le-a desființat. Licâ a fost un instrument al acestui sistem, iar Ghiță și Ana niște victime.

Graiul lucrurilor

Cinema

6.XII.1955 — Sinaia

În film există posibilitatea, mai mult decît în teatru și chiar sub o formă dramatică (nu numai în «vodevil») să faci să vorbească lucrurile.

În **Moara cu noroc,** un rol dramatic esențial îl au **lada cu bani. biciurile boarilor, biciul cu codirîștea de argint** al lui Licâ, **lada cu scule de pantofar** a lui Ghiță, pistoalele lui Ghiță care stau mute în ladă (ori în sertar), **legătura** cu **semnele turmelor, scara beciului.**

Așa cum spune Stanislawski cînd se referă la funcția obiectelor în vodevil, care uneori pot căpăta rolul de **forță motrice a acțiunii** (Gorceakov, pag. 248), tot așa în filmul nostru, lada cu banii, de pildă, ar putea avea uneori acest rol (scenariul trece cu nepăsare pe lîngă imensul potențial dramatic al «lăzii cu bani» și a semnificației ei în prima parte a narațiunii).

Împrejurările date, în structura acțiunii, trebuie determinate cu o mare precizie.

Traiul în situația de la «Moara cu noroc» cu componentele lui, cu ritualul lui, determină comportarea (reacțiile, sentimentele) lui Ghiță și ale Anei.

•

Cum ajută la revelarea vieții rolului decorul sau unele elemente ale decorului (premiză: decorul cinematografic nu există în cadru, prin lumină și prin **mișcarea personajelor,** etc.)

Treptele beciului

Faptul că în decorul cîrciumii vor fi introduse scările care duc la beciul cu butoaiele de vin, va da posibilitatea să se filmeze în unghiuri oblice:

1. Racursiul va da dramatism dansurilor, va introduce varietate în unghiulație.

2. Va da concreteță plastică stărilor sufletești prin care trece Ghiță în diferite epoci ale dramei:

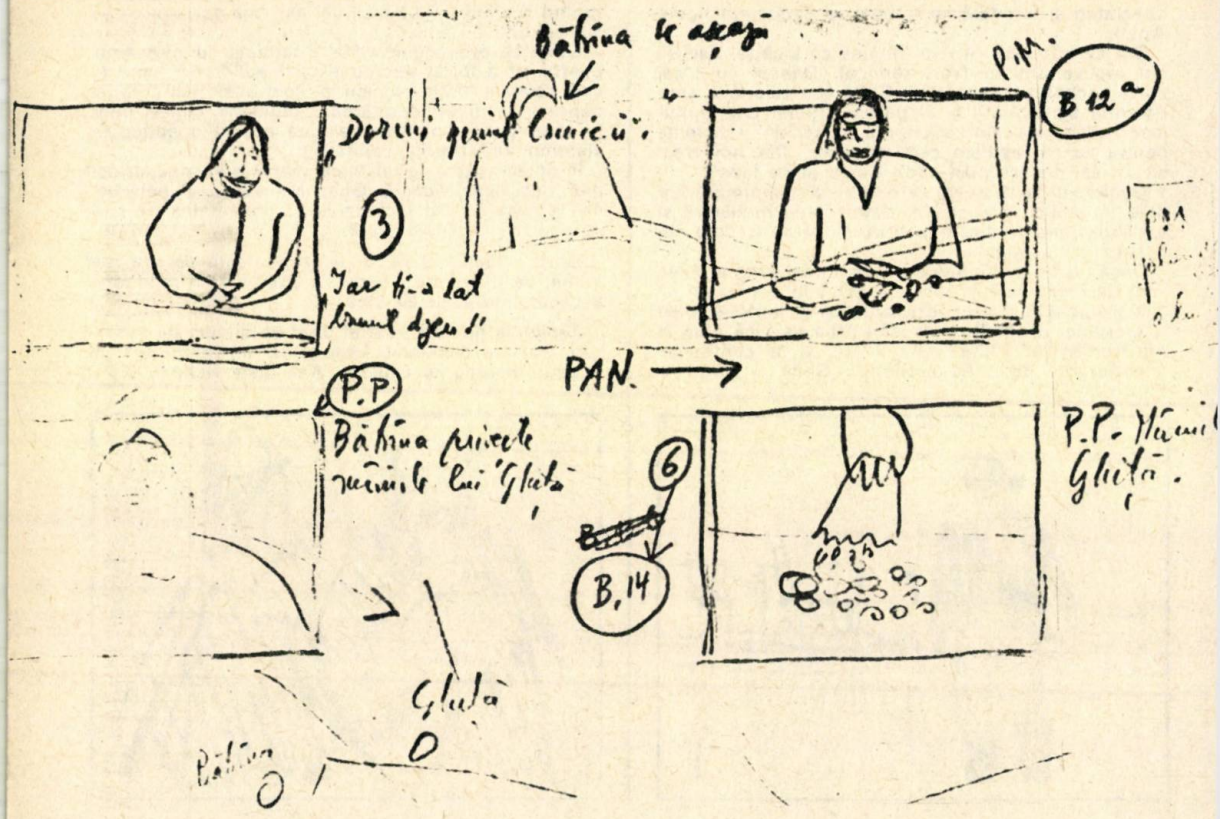
a) la început, cînd treburile negustorești merg bine, cînd încep să se strîngă banii în ladă (montaj: trec turmele de porci, vin și pleacă mușterii, Licâ se oprește din cînd în cînd fără să descalece. Pintea se arată în patrularea obișnuită... Ghiță coboară treptele într-un mod **profesional,** cu aferarea și importanța cîrciumarului stimat de clienți. Ritmul mișcării este cursiv, alert.)

b) Cînd Licâ îi «atacă» nevasta (primul dans apoi cheful din ziua de Paște...), comportarea lui Ghiță se schimbă.

Coboară și urcă în alt mod, în alt ritm scările.

De data aceasta în cîrciumă nu mai sînt niște simpli clienți pe care-i servește dintr-un limitat interes «profesional». El nu mai poate fi indiferent față de

→



cei cărora le aduce acum de băut. Ghiță e izbit dureros de risetele și chiotele lor. Se cutremură la auzul tropăiturilor de joc. Pîndește, ascultă: ritmul mersului e frînt, inegal.

c) Ultima oară în final, pe scări, nu mai trec pașii lui Ghiță, ci fumul incendiului peste cadavrele fericirii lui.

Alte obiecte cu rol dramatic:

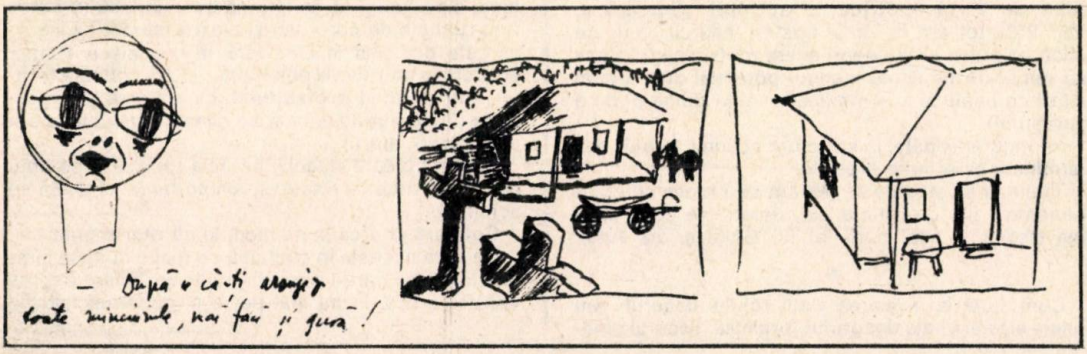
Curcubăta, cu care Ghiță trage vinul din bute. Dexteritatea cu care face operație asta în epoca de «liniște», de «euforie»; agitația, nesiguranța cu care manipulează instrumentul în clipele de tulburare: vinul curge pe de lături (cînd ia degetul de la gura gîtului curcubătei).

În scena inițială a filmului, după vizita călăreților, ar fi interesant ca Ghiță să așeze pe perete un ceas bătrînesc cu limbă și să ridice greutățile și să-l pornească. Rămîne dominant tic-tac-ul ceasornicului, ca o prevestire a ineluctabilității destinului.

Moara veche: nici în scenariu, nici în nuvelă, moara părăsită nu are nici un rol (doar fundal). Ar trebui să «joace», să intervină în acțiune, să servească de loc de acțiune pentru o scenă măcar (și vreo referință la ea, în dialog).

Cuțitul lui Lică trebuie să apară vizibil la șerpar încă înainte de scena din biserică. (Eventual, Petrișor să se atingă de el în scena împletirii biciului...)

Victor ILIU



Întîmplări din viața mea

Cinema

Primesc un telefon de la Charles Dullin: îmi oferă rolul lui Cléante din «Avarul» pe care îl pune el în scenă la teatrul Sarah Bernhardt.

— Domnule Dullin, nu-i un rol pentru mine.

— Fă-mi serviciul ăsta. N-am un Cléante. Știu că arzi de nerăbdare să joci «Viața e un vis». Ei bine, după aia am să montez piesa pentru tine.

De acord. Trebuie să învăț rolul într-o săptămînă cu prețul unui efort îndrăcit. Sînt un fiu cam ciudat pentru admirabilul Harpagon, atît de firav, îndoit de șale, ușor cocoșat, cu atît mai mult cu cît îmi pun un costum conceput pentru a-l înălța și a-l mări pe predecesorul meu. Am aerul unui colos, al unui uriaș. Dar munca asta îmi prinde bine.

E un succes și chiar Max Frantel care, cînd m-a ridicat în slăvi, cînd m-a împroșcat cu noroi, îmi consacră, de astă dată, un articol ditirambic în «Comedia». Peste o săptămînă îmi dă o piesă proastă, de fabricație proprie, despre Vercingetorix. Îl refuz. Presimt că următoarea lui cronică va fi groaznică pentru mine. Ciudată mai e presa...

Dullin, în locul textului «Viața e un vis», îmi propune o piesă spaniolă «Îndrăgostiții din Galicia». O citesc. Nu-i împărtășesc entuziasmul. Îi reamintesc promisiunea. Cu toate acestea, din afecțiune și admirație pentru el, accept. Îl previn totuși că tocmai turnez un film.

— O să repeți cînd o să fii liber.

Primesc o convocare de la Raoul Ploguin, director general al cinematografiei. Mă informează că regizorul Christian Jaque o să filmeze **Carmen** în Italia, cu Viviane Romance, și-mi propune să dau probe pentru don José. Pretextez contractul cu Dullin.

— Și ce pierzi dacă dai o probă?

Chiar, ce pierd? La probe ies întotdeauna prost. Și ce să vedeți: era o scenă în care trebuia să plîng. Nimic mai ușor pentru mine. Plînsul nu e o dovadă de talent. Mari actori fac lumea să plîngă fără să verse o lacrimă. La probă, îmi ajung cîteva secunde pentru ca lacrimile să-mi curgă șiroaie. Asta îi dă gata pe producători. Nu mai puteau să conceapă un alt don José.

Mi s-a oferit chiar și un rol refuzat de Michel Simon!

În Italia stau nouă luni. Nouă luni,

Dialog în fața cinematografului «Le Colisée» în ziua premierei filmului «Legenda îndrăgostiților»:

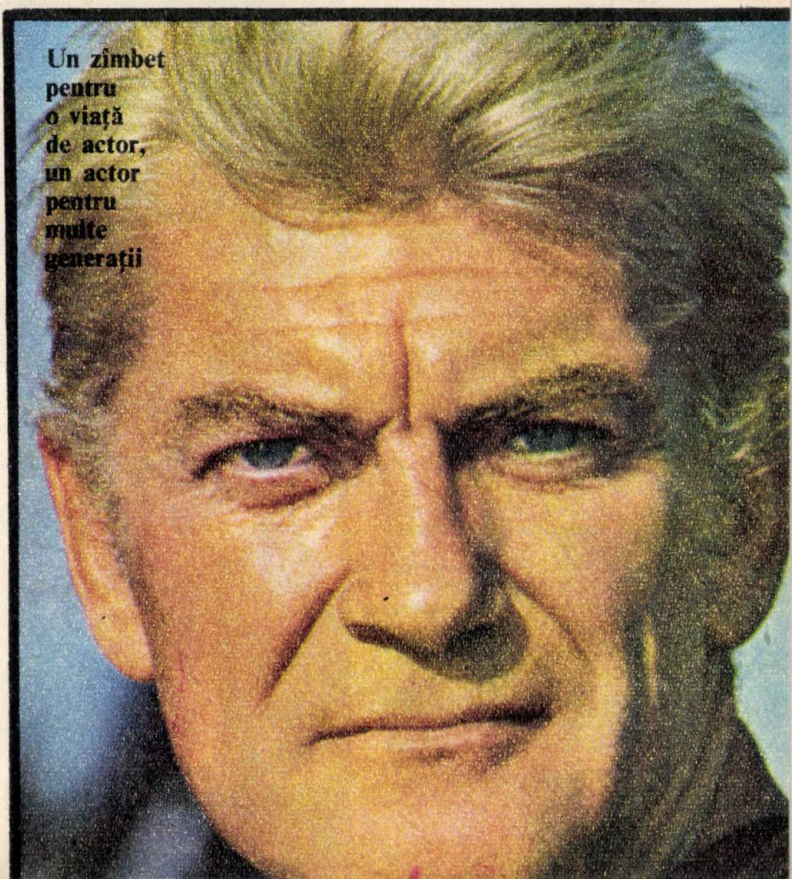
Domnul: — Doamnă, sînteți cumva rudă cu vreunul dintre actori?

Doamna (foarte mîndră): — Da, domnule!

Domnul: — Nu cumva sînteți mama lui Piéral?

Doamna (jignită): — Nu, domnule, sînt mama lui Jean Marais!

Piéral era piticul...



Un zîmbet pentru o viață de actor, un actor pentru multe generații

timp în care nu pot să mă întorc în Franța nici măcar pentru cîteva zile.

Învăț să călăresc. În cincisprezece zile trebuia să am aerul unui adevărat călăreț. Îl reîntîlnesc pe Luchino Visconti care trebuia să înceapă primul său film, **Obsesie.** Filmul nu avansează deloc. Am dubii în privința interpretării mele. Christian Jaque îmi dă indicații cam stranii pentru don José, de exemplu: **Fii mai partizan!**

La proiecții, nu mă găsesc bine în rol; îi spun și regizorul meu mă bruftuluiește de parcă l-aș fi ofensat pe el personal.

Cînd mă apuc să-mi fac autocritica în prezența cuiva, îmi accentuez foarte mult defectele și asta mă ajută să mi le îndrept mai ușor. Nu sînt mulțumit decît de felul cum călăresc. Fac tot ce mi se cere după atît de puține lecții. Bernard Blier îmi spune într-o zi: «Tu, ești un călăreț bun; eu, un actor bun». Remarca asta m-a amărît. Adevărul e că aveam un cal extraordinar, iute și ascultător. N-aveam impresia că îl comand, ci că îi transmit gîndurile mele. Acesta este filmul în care mi-am făcut debutul de cascador. Christian Jaque a profitat, știind că-mi place riscul. Primeam neîncetat propuneri din partea producătorilor italieni. Nu din pricina talentului meu. Era de ajuns să fii francez. Mi se oferau roluri inimaginabile: spre exemplu unul pe care-l refuzase Michel Simon. Jean Cocteau îmi scrie că cinematografia merge tare prost în Franța. **Legenda îndrăgostiților** zace pe biroul lui Paulvé, care nu se gîndește să-l facă deocamdată, cu toate că Jean Delannoy se înțelesese cu Jean asupra regiei. Concluzia: dacă mi se propune un film care mă interesează, să-l fac! Cu tristețe, semnez în cele din urmă un contract cu societatea Scalera, asociată cu Paulvé pentru producerea lui **Carmen:** «Fetișcana din Vest.» De-abia îl semnasem, cînd primesc o telegramă de la Paulvé: «Contăm pe dumneavoastră la sfîrșitul lunii pentru a turna **Legenda îndrăgostiților».** Mă reped la domnul Baratolo, directorul societății Scalera, pentru a-i cere să mă elibereze. Refuză. Îi propun să fac un film gratis după ce termin **Legenda îndrăgostiților,** dacă mă lasă să plec. Mă privește buimac.

— Crezi așa de mult în acest film?

— Sînt tot atît de sigur de succesul lui pe cît cred de tare că va fi adevăratul început al carierei mele!

— Sînt asociat cu Paulvé. Am citit scenariul la «L'Eternel retour». Mi-e greu să vă înțeleg entuziasmul. Nu faceți nebunii, în cinematografie totul se poate aranja.

Și totul s-a aranjat după o mulțime de peripeții...

Aș fi plătit să joc în L'Eternel retour!

Începe filmarea la **Legenda îndrăgostiților.** Eram prost plătit, căci Paulvé preluase vechiul contract de la **Julieta sau cheia visurilor.** Dar îmi plăcea atît de mult acest film, încît aș fi plătit eu ca să-l fac. În schimb, Moulou, pe care Jean îl botezase pentru rolul său Moulouk, era bine remunerat. Cocteau nu se afla cu noi. Punea în scenă «Renaud și Armida» la Comedia Franceză. Ni s-a alăturat două săptămîni mai tîrziu. Delannoy făcea treabă bună. Eram cu toții încîntați de proiecții. Imaginile lui Hubert erau rafinate și frumoase. Aveam în plus bucuria de a filma cu persoane pe care le iubeam: Yvonne de Bray, care nu acceptase să joace decît din prietenie un rol ce nu i se potrivea, Roland Toutain, Madeleine Sologne, Moulouk.

Moulouk mă uimea. Obișnuit să stea în spatele aparatului de filmat, mă întrebam cum se va comporta în fața obiectivului. Toți am fost uimiți, iar eu foarte mîndru, văzîndu-l cu cîtă ușurință își interpreta rolul. Era fără îndoială mai adevărat și mai natural decît mine. Nu-i păsa dacă i se filma profilul drept sau stîng, ca anumitor vedete. Și eu mă mai aflam în această fază! Cînd Jean ni s-a alăturat, după marele succes repurtat de **Renaud și Armida,** nimic nu s-a schimbat în jocul nostru. Asista la filmări fără să se amestece în punerea în scenă. A cerut doar două lucruri: să se renunțe la o reproducere după «Lăptăreasa» lui Greuze, precum și la un abajur cu prea multe volănașe, prea burghez. Nimic altceva, dar undele pe care le emana lucrau asupra noastră și totul capăta un alt stil. Fără să ne dăm seama, jucam altfel, Jean Delannoy ne dirija altfel, lumina devenise alta. Eram cuprins de o imensă fericire și în același timp, o mare neliniște: eram inferior rolului meu. Fără îndoială că acest complex m-a făcut să-mi placă scenele zise periculoase: cînd admiri bravura, talentul te preocupă mai puțin. Socoteam și eu că nu mă vor aprecia decît în ziua în care voi resimți durerile fizice pe care le impunea rolul. Nu încercam durerile morale — cel puțin așa credeam. Visam ca în ultimele scene să agonizez cu adevărat. Visam să am vocea spartă a lui Yvonne de Bray, a mea mi se părea prea puțin impresionantă. N-am găsit altceva mai bun de făcut decît să beau în neștire coniac, să mă închid într-o cabină și să urlu ca să obțin un glas răgușit. Din păcate, vocea aceasta zisă fragilă, era de fapt Durandal: nu vroia să se frîngă.

Voi mai face multe asemenea prostii în cariera mea. Idealul meu era să ajung un actor atît de mare dar, ce spun eu, un apostol atît de mare încît să-mi apară stigmatele rolurilor mele. Îmi spuneam imediat că, dacă voi ajunge la acest rezultat, rolul meu va deveni, ca prin miracol, mult mai ușor de realizat. Cu alte

O imagine de neuitat dintr-un film de neuitat: Madeleine Sologne și Jean Marais, Tristan și Isolda anilor patruzeci și... (în *Legenda îndrăgostiților*)

cuvinte, voi avea mai puține merite, deci voi fi un actor mai puțin bun, neavînd decît să resimt suferințele îndurate, în loc să le creez. Există un cerc vicios din care nu voi scăpa niciodată. Tot așa, mi-ar fi plăcut să am talent fără să fi știut niciodată meșteșugul. Atunci cînd devin neputincios, meșteșugul, ajuns instinct, joacă în locul meu și sînt disperat. Deci teatrul este pentru mine o religie sau un viciu? Fără îndoială, îmi exercit profesiunea pentru a simți senzațiile pe care nu mi le oferă viața.

Jean Cocteau ne ceruse, lui Madeleine Sologne și mie, să mergem la același coafor, în același timp, ca să avem aceeași culoare de păr. Ne decoloram împreună, dar părul nostru era de calitate diferită. Sarcina coaforului nu era simplă. Plecam cîteodată din salonul lui cu părul bleu, mov sau verde.

Louis Jourdan, unul din camarazii noștri cei mai simpatici, filma pe un platou învecinat **Viață de boem.** Avea părul foarte lung, cum i-o cerea rolul, și purta favoriți. Încă nu venise moda cu părul lung. Cînd treceam, oamenii întorceau capul după noi scandalizați. Ba am văzut o gospodină rămînînd cu gura căscată de uimire și scăpînd din mînă plasa cu tîrguieli.

Prefer să joc teatru pe scenă, nu în viață...

Legenda îndrăgostiților repurtează un triumf. După ultima scenă, toată sala se ridică în picioare și aclamă. În ziua premierei, cinematograful Le Colisée afișează fotografiile filmului. Un domn și o doamnă se uită la ele.

Domnul: — Doamnă, sînteți cumva rudă cu unul dintre actori?

Doamna: (foarte mîndră) — Da, domnule.

Domnul: Nu cumva sînteți mama... lui Piéral?

Doamna: (jignită) — Nu domnule, sînt mama lui Jean Marais. (Piéral era piticul).

Pățania mi-a fost relatată de Madeleine Sologne. Domnul era tatăl ei. Niciunul nici celălalt n-ar fi vrut să ne facem actori. Rosalie mă întrebă de ce-mi place să joc teatru și eu îi răspund: **«Ca să nu fiu nevoit să-l joc în viață. Și apoi asta îmi permite să-i apreciez și să-i admir pe marii actori, la fel cum pictura mă face să-i iubesc pe pictori».**

Succesul filmului crește din zi în zi. Coada din fața cinematografului se întinde pînă la Rond Point. Atmosferă de mică răzmeriță: femeile leșină. Este chemată poliția de prim ajutor. Se organizează un serviciu de ordine. Acasă, telefonul sună neîntrerupt. Cronicile: **«În pofida lui Jean Cocteau și a lui Jean Marais, filmul este admirabil».**

Traducere și adaptare de
Radu BOROIANU

memoria teleastului

Cinci întrebări pentru amintirile de mai tîrziu

1. Premiza În tot felul de locuri, tot felul de grupuri de sociologi întreprind tot felul de experimente. Obiectul tuturor acestor încercări este unul singur: televizorul. Iar ideea centrală a cercetărilor este să constate ce fac oamenii atunci cînd, avînd televizor, nu-l mai au. (Curios, dar nimeni nu s-a gîndit să-l lipsească pe om de cărți, filme, teatru. Aceasta este însă o altă discuție). Operația se realizează sigilînd, contra unei răsplate materiale, televizorul.

Citind rezultatele acestor cercetări, ajungi la concluzia că **homo-telespectatorus** prezintă peste tot cam aceeași trăsătură: nu mai poate trăi fără ecranul său casnic cel de toate zilele. Motivele sînt tot atîtea cît numărul persoanelor studiate prin închiderea televizorului. Nu voi analiza rezultatele sondajelor, nu voi comenta unicul caz care a reușit să reziste șase luni fără o zi (nu a putut răbda să nu vadă ultimul episod al unui serial despre care discuta toată lumea), pentru că intenția este cu totul alta. Iată așadar în ce constă...

2. Problema Am dori să vă punem cinci întrebări (trei de bază și două suplimentare). Meditați puțin asupra lor și trimiteți răspunsul pe adresa revistei «Cinema» pînă la 15 februarie 1979. Într-unul din numerele următoare acestei date vor fi publicate cele mai interesante răspunsuri și o prezentare a concluziilor care vor reieși din scrisorile primite.

Și acum să trecem direct la...

3. Întrebări **1. Pornind de la presupunerea că aveți televizor cît timp ați trăi fără el?**

2. **Cu ce v-ați ocupa timpul pe care înainte de sigilarea de bună voie a televizorului, îl acordați micului ecran?**

3. **Prin ce socotiți televizorul important în viața dumneavoastră?**

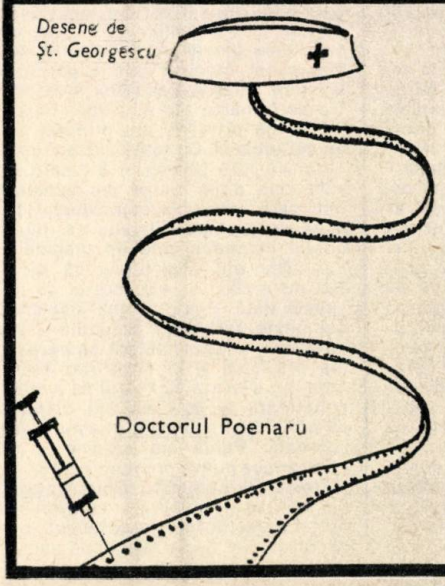
4. **Vi se pare util modul în care s-a pus problema renunțării la televizor? Dacă DA sau dacă NU — De ce?**

5. **Ce întrebare — bineînțeles strict legată de acest chestionar — ați mai fi pus dumneavoastră?**

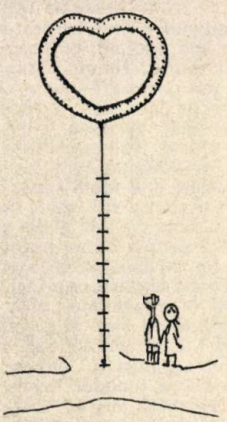
4. Final Așteptăm cu mult interes și multă curiozitate răspunsurile.

Al. STARK

Desene de Șt. Georgescu



Doctorul Poenaru



E-atît de-aproape fericirea

George Vraca, un mare senior al teatrului românesc, dăruit și cinematografului (în rolul Brîncoveanu din filmul *Tudor*)

Judecătorul

Cinema

În sala în care a avut loc premiera filmului, protocolul ne hărăzise locuri alăturate. Film la care trudisem și el și eu, de care ne temeam și ei și eu, dar în care speram și ei și eu. Era îmbrăcat într-un costum de șeviot negru. Negru îi era și părul, iar șuvițele subțiri, lipite de tîmplele umezite și palide, îl făceau parcă mai tînăr. A bătut inima în mine nu glumă cînd punîndu-și ochelarii cu rame subțiri aurii, s-a întors către mine și a rostit sever și martial:

— Acum o să vedem, **regizorule**, ce ai făcut din noi! Și din dumneata! Parcă ar mai fi fost nevoie să apese pe cuvîntul «regizorule» ca să mă simt aidoma unui om nevoit să sară în ocean fără prea mari cunoștințe de înot. Și a venit și clipa cînd a trebuit să sar: cînd s-au stins luminile în sală și proiecția filmului a început. Inima continua să se zbată fără să-i prea pese de mine și simțeam ceva care se urcă și se oprește în gît. Parcă așteptam să văd ce gaură abisală se va căsca în preajmă pentru a mă înghiți și a mă atrage spre fundul oceanului. Cu atît mai mult cu cît preț de vreo cîteva minute bune, spectatorii din jur continuau să se foiască și să-și șoptească, nestabilind încă contactul cu ipoteza care le era propusă pe ecran. După un «mai tîrziu» (care mi s-a părut o veșnicie) a sosit și momentul cînd foiala și șoșoteala din jur au încetat să se mai audă. Trecuse cam o pătrime din film, cînd implacabilul meu vecin se întoarse din nou spre mine. În ce mă privește, am preferat să nu mă uit la el. Cu toate astea, n-am putut să nu-i percep în întunericul sălii cele două lentile ale ochelarilor care, intrate în coincidența luminii de proiecție, luceau ca două bucăți incandescente de magmă:

— Dar știi, regizorule, că pînă aici nu e rău? — s-a rotit el de această dată. Poate că mă înșelam, dar peste satisfacția constatării, în cuvintele lui am simțit că se perpetua prudența și în orice caz ceva care mă avertiza că în pofida acelei constatări, el încă nu era dispus să considere încheiată strașnica sa judecată. Parcă era ceva care îi contrariase numai presentimentul unei posibile nereușite. Cînd proiecția trecuse de jumătate, confirmîndu-mi parcă acest presentiment, judecătorul în negru de lîngă mine s-a întors încăodată. Chiar mai mult, m-a bătut peste braț, obligîndu-mă de data aceasta să-i privesc direct lentilele de foc:

— Mi se pare, regizorule, că **eu** am greșit!

Acum apăsase pe cuvîntul «eu». Apoi, pînă la sfîrșitul proiecției, n-a mai întrerupt tăcerea sălii. Cînd s-au reaprins luminile în sală, și-a ridicat capul, m-a privit din nou și ridicînd mîinile în sus ca omul căruia nu-i mai rămăsese altceva de făcut decît să le ridice, mi-a spus pentru ultima oară*:

— Da, regizorule, **eu** am greșit... Dumneata ai cîștigat partida.

Ei bine, sper să mă credeți. Acestea au fost laudele (după care

---

* *Au fost ultimele cuvinte pe care le-am auzit rostite de el. Ceva mai tîrziu, epilogul unei boli necruțătoare s-a consumat, răpindu-ni-l dintre noi. Procesul începuse odată cu ultimele noastre filmări.*

jinduiesc atîta păcătoasele noastre suflete de vantitoși) care mi-au fost cele mai dragi, cele mai importante din cele care mi-au fost adresate vreodată. Căci judecătorul meu era un judecător capabil să fie foarte aspru nu numai cu alții. Dar în primul rînd cu sine însuși. Capacitate rară la oameni. Pe care, atunci cînd o întîlnești, nu poți să n-o consideri ca pe un semn neîndoios al unei calități umane deosebite. Mai ales în artă.

Artistul pe care-l pomenesc nu a fost un «star» de film. Mai mult decît atît, el nu are pentru noile generații nimbul popularității a cărei strălucire de mit o dă uneori cinematograful. George Vraca a fost în primul rînd un mare senior al teatrului românesc. De film s-a apropiat cu pudoare și reticențe, deși nutrea pentru el o mare curiozitate. Fusese cîndva în Franța și acolo, împrietenindu-se cu mari cineaști (ca Jean Renoir), a încercat, vizitînd studiourile cinematografice, să mediteze asupra profesiei actorului de film. Cu integritatea care-l caracteriza, știa că este o profesie deosebită de cea a actorului de teatru și că nu o poate aborda fără să o cunoască cu seriozitate. Avea o lucidă și aspră autoapreciere asupra emisiei sale teatrale (în genul unei cantilene) cultivată la experiența teatrului clasic. Știa că o astfel de rostire este în dezacord cu cea simplă, generată de simțul firescului, caracteristică actorului de film. Cu toată apreciabila sa experiență artistică, cînd în munca comună cu noi la film a început să simtă și să creadă că eu aș putea fi instrumentul lui profilactic în calea evitării rostirii teatrale, a fost foarte tranșant cu mine:

— Regizorule, niciodată să nu-mi spui ce să fac. Întotdeauna să-mi spui ce **nu trebuie să fac!**

La începutul colaborării, din dorința de a nu face nici o diferențiere dintre el și ceilalți actori, nu înțelegeam că nu trebuie să-i spun și «ce trebuie să facă». Îl supăra foarte tare acest lucru. Eram abia la al doilea meu film și atunci nu înțelegeam supărarea lui. Uneori, din această cauză, în lucrul nostru intervenea cîte un moment de criză. Atunci actorul își scotea anteriul boieresc (altădată și-a scos peruca și barba) și părăsea platoul de filmare, retrăgîndu-se în cabina lui. Eu nu aveam ce să fac și mă așezam pe un scăunel lîngă aparatul de filmat, așteptînd să treacă criza. De obicei, criza trecea cînd bătrînul și înțeleptul nostru director de film, Semo, fost și el cîndva actor, se urca în cabina interpretului, unde, pe semne, vorbeau împreună o limbă pe care amîndoi o cunoșteau de minune.

Cînd mai tîrziu am prins tîlcul supărărilor sale pe mine, am înțeles totodată și o mare lecție pe care astăzi o cunosc și a cărei valoare pentru mine i-o datorez lui, judecătorului meu de atunci. Am înțeles că actorul este o entitate vie, o ființă înzestrată cu un sistem propriu de simpatii și antipatii, cu propria sa voință de a acționa. Această ființă cu voința ei proprie nu poate fi violentată de dinafară prin sarcini ordonate de «ce trebuie să facă». Ce-i rămîne de făcut regizorului (în afară de ceea ce face cu aparatul de filmat de dincolo de actor), este să-l **contamineze** pe actor de propria sa credință în premizele personajului — așa cum l-a văzut «în cap» (în viziune). Cînd se izbutește acest moment (atît de greu de obținut), credința omului care creează filmul devine și credința actorului. Tocmai acest moment sfînt este cel care va **declanșa voința proprie a actorului de a acționa** și nu comanda regizorului «ce trebuie să facă». Acționînd din proprie voință, mișcările, reacțiile, expresiile vor apare ca rezultat organic al propriei sale trăiri. Și cu cît credința actorului în premisele personajului său va fi mai mare, cu atît vor fi mai expresive ipostazele în care-și înfățișează personajul.

Odată înțeleasă această lecție, colaborarea noastră a început să ne ofere o reală satisfacție în filmări. Între noi se instalase fluidul tacit al înțelegerii de creație, din care totul începea să se nască organic, sincer, adevărat. Între noi nu se mai consumau cuvinte. Uneori ne înțelegeam doar din priviri. Din cînd în cînd, doar atunci cînd mai apăreau rostiri de sorginte teatrală, mă apropiam de actor și îi șopteam ceva la ureche. El înțelegea că rostirea teatrală îi reapăruse într-un moment de întrerupere a trăirii comune cu personajul. Începea atunci să caute cu febrilitate și înfrigurare să reia legătura cu personajul pentru a afla adevărul cu care trăia acesta. Căci nu se mulțumea să reia «din afară», cu o «altă intonație», ca să obțină o «altă rostire a textului». Alteori, după filmarea vreunui cadru care nouă ni se păruse că «ieșise bine», el ne ruga să mai încercăm o dată, să «mai stricăm o dublă» pe încă o încercare. Și nu de puține ori, cererea lui se justifica prin rezultat. Tocmai această ultimă dublă era aleasă să intre în film, deoarece era produsul unei trăiri și expresivități actoricești mai puternice decît în dublele anterioare.

*

În punctul ei culminant, impresionanta exigență a acestui mare artist s-a manifestat către sfîrșitul filmărilor noastre. Mai rămăsese foarte puțin de filmat cu el, o mică secvență de vreo patruzeci de metri utili. Dar tocmai atunci, a apărut cumplita și necruțătoarea afecțiune care și-a înfipt ghiarele în organismul lui. Urma să fie transportat la Spitalul Fundeni pentru a se încerca o operație. În această situație încercam să găsesc o soluție pentru film. Îmi repugna o sugestie primită de la cei din jur la care se recurge în caz de indisponibilitate a actorului: filmarea pe amorsa unei dubluri. Tocmai cînd deja mă decisesem să renunț la acea mică secvență și la soluționarea prin montaj a acestei elipse, sînt chemat de către marele actor care auzise de decizia mea. Era tocmai în ziua cînd el urma să fie transportat la spital. Locuia undeva prin preajma pieții Universității și cînd am ajuns la el acasă, am fost șocat de starea precară în care se afla. Slăbise foarte mult și vocea o avea șuierată și stînjenită de o respirație greoaie. În apărarea micii secvențe pe care decisesem s-o scot din film, mi-a ținut o impresionantă filipică care i-a reclamat un timp dublu spre a o formula. Era impresionant și felul cum apăra secvența, impresionau și argumentele. Sosise și echipa care urma să-l transporte la spital, dar noi am început să înregistrăm cu magnetofonul un text de cîteva propoziții. Această muncă de Sisif pentru el s-a întins, însă, de-a lungul a trei ore. Se oprea, și de nenumărate ori, în efortul de a lupta și cu starea în care se afla și cu nevoia de a «simți» și a reda adevărul textului, ne ruga să «mai tragem odată și încă o dată.» Această lungă și chinuitoare luptă cu organismul dar și cu sine ca artist, a făcut ca în cele din urmă să-și poată învinge slăbiciunea vocii și ca textul celor patru-cinci propoziții să declanșeze sensuri emoționante. N-am avut încotro și am trebuit să filmăm o dublură din amorsă, așternînd apoi pe film cuvintele înregistrate din patul lui de acasă și redate atît de emoționant, de parcă, prin ele ne lăsase un ultim mesaj nouă și posterității.

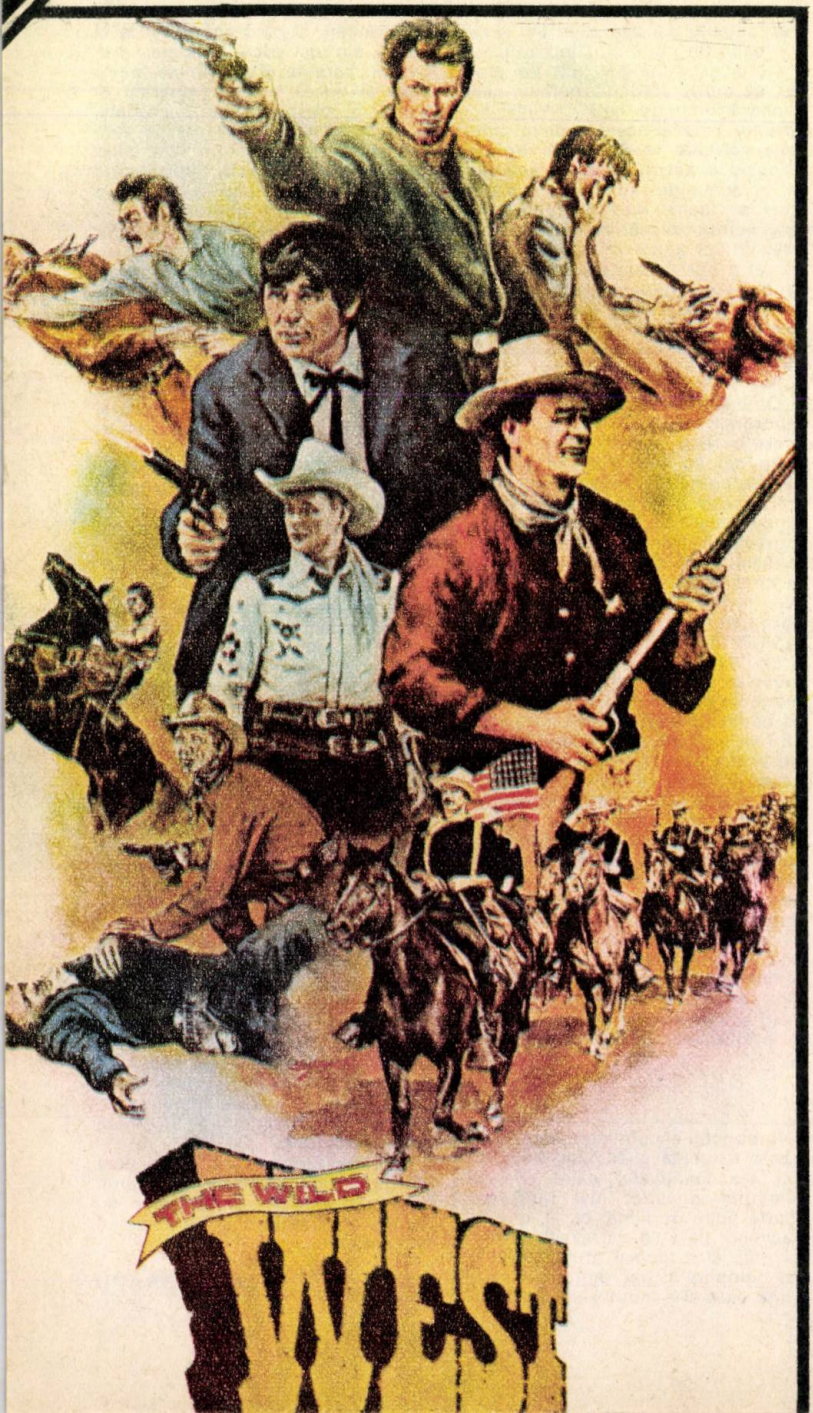
După operație a urmat o perioadă de «restabilire relativă», cînd perfida afecțiune face o retragere pentru ultimul atac. În această perioadă, artistul perfect conștient de deznodămînt, se avîntă cu pasiunea care-l caracteriza în cea din urmă luptă artistică, cîntînd «ultimul cîntec al lebedei» cu «Richard al III-lea» cinstind și oficiind pentru ultima oară de pe altarul scenei românești de teatru. Tot în această perioadă, și-a putut vedea filmul, judecîndu-se pe sine și pe noi care am fost lîngă el în cei doi ani de muncă. Ce mulțumire mai mare poate exista decît cea după care, pe lîngă «Richard al III-lea» și filmul nostru i-a întregit sentimentul datoriei împlinite pînă în ultimele momente de dinaintea marii călătorii?

Iată, de fapt, de ce mi-au fost atît de prețioase, atît de importante cuvintele judecătorului nostru de atunci, în acea sală în care a avut loc premiera.

Lucian BRATU

western-ul nostru de toate zilele

Valea stingerii



Cinema

Un cetățean jerpelit și destul de murdar apare călare pe un cal necunoscut și trece agale prin obiectiv, în vreme ce pe ecran se scurge asemenea unei romantice ploi de vară, distribuția.

Cetățeanul jerpelit sosește într-un tîrziu la un han unde bea o bere, timp în care alți trei indivizi rad niște whisky și povestesc ceva, ce pare total lipsit de importanță, dar ceea ce nu trebuie uitat pentru că, în curînd, se va dovedi necesar pentru înțelegerea viitoarei acțiuni. Din păcate nu pot să reproduc acest interesant dialog, la care n-am prea fost nici eu chiar atent, iar scrisul nu s-a putut prea bine citi. Oricum, la sfîrșit unul dintre băieți a spus: «Eu în așa ceva nu mă bag!», la care ceilalți doi indivizi, în loc să se împuște reciproc, l-au aprobat grav pe primul, ștergîndu-și fiecare nasul cu dosul palmei.

Cetățeanul jerpelit din prima secvență, cea cu calul și cu distribuția care s-a scurs romantică asemenea unei ploi de vară, se scoală de pe tejgheaua pe care s-a urcat din greșală și iese în frumosul oraș din trei case de tip magazie de materiale, două tip anexe și un șopron care nu e de nici un tip. Deși prin locurile acestea n-ar trebui să mai trăiască decît femei, ologi și copii sub opt ani, ceilalți, împușcîndu-se reciproc cu bărbăție și entuziasm la vîrsta în care sînt capabili să țină un pistol în mînă, o mulțime improbabilă de indivizi valizi bîntuie molcom pe străzi, pipăindu-și pistoalele cu gesturi fine.

Au trecut vreo cîteva minute și nu s-a întîmplat nimic încă. Deziluzia este cu atît mai mare, cu cît pe strada mare defilează o divizie de cornute mari, urmată de niște paznici antipatici și gălăgioși care se uită cu jind la magherița-cîrciumă pe care scrie SALOON și trec, trec, trec, pesimiști mai departe. Jucînd extraordinar rolul celui de al doilea văcar, un foarte mare actor exteriorizează cu mult talent nostalgia vieții visate. Mai și trîntește niște replici deosebit de profunde și la sfîrșit putem constata cu groază că nici măcar nu poartă pistol.

Și tocmai cînd încetam să mai sperăm că acești pîrliți ar avea sînge de bărbați în ei, tocmai în ultima clipă a răbdării noastre chinuite, cineva împușcă pe altcineva, iar un șerif, care se vede de la o poștă că e un laș fără pereche și că e vîndut ca un netrebnic stăpînului ținutului, celui fără de care nici o vacă nu

«Valea stingerii» este locul în care s-a stins incendiul de la Boston, împreună cu viața lui Billy J. Billy

îndrăznește să aducă pe lume un viței tînăr și duios, nici un copac nu cutează să înflorească plin de poezie și nici o oaie nu îndrăznește să părăsească ținutul binecuvîntat de belșug și praf, tocmai acest șerif pleacă la pescuit.

Ca un trăznet din seninul cerului încruntat, aflăm că totul s-a întîmplat numai și numai pentru că stăpînul ținutului nu dă permis de așezare cirezilor de vite într-o regiune în care nu se află decît herghelii de cai. Ne mai liniștim puțin și începem să recapitulăm și vedem că încă nici nu s-au întîmplat atîtea lucruri groaznice. Dar răbdare! Adevărul iese foarte foarte curînd la suprafață împroșcînd ecranul cu fățărnicia stăpînului ținutului care de fapt n-are nimic cu cornutele mari, el personal mîncînd pe ascuns chiar beafsteeck în sos tartar, totul pornind de la faptul că un verișor de-al său este văcar și dacă acesta s-ar întoarce cu vacile sale ar pierde-o pe frumoasa al cărui nume îmi scapă și care este de fapt... sau ar putea să fie... dacă n-ar fi acel verișor, care însă aproape că nici nu mai contează din moment ce stăpînul ținutului nu dă voie vitelor să pătrundă în Valea stingerii. E drept că lucrurile astea nu sînt încă foarte limpezi, dar cred că apropourile pe care le-am strecurat sînt destule pentru a putea fiecare să înțeleagă de ce tocmai atunci apare jerpelitul din prima secvență, cel călare, în timp ce distribuția asemenea unei ploi de vară... etc.

Tragedia începe abia acum: acest jerpelit, acest nima-n drum nu este altul decît fostul verișor, azi văcar, care între timp a ajuns proprietar. Recunoscut de un ticălos fără pereche, interpretat magistral de un alt actor mare și cu un singur ochi, vestea ajunge la frumoasa care nu mai vrea să știe de nimic, ci doar pe el, doar pe el îl vrea în carne și pistoale. Lucrurile sînt puțin prea clare, dacă ne gîndim că ticălosul, stăpîn al ținutului mănîncă cu furculița, iar celălalt mușcă direct bucățile lui de vită, că netrebnicul pare proaspăt spălat, iar celălalt viceversa. De altfel, se știe, că în tot filmul, pînă aproape de final, doar fata și cu ticălosul sînt singurii care folosesc apa în oarește scopuri.

Ticălosul, hai să-l numim de acum așa, «ticălosul», a început să-și trimită oamenii peste tot, iar pe șeriful suplinitor altundeva, iar efectul acestei manevre se poate reduce la trei morți între văcari și vite și paisprezece răniți între aceiași. Însuși jerpelitul principal, sau J.P., dacă-mi permiteți să fiu mai concis, însuși J.P. este chemat la ordine și ciomăgit panoramic pe cînd el se afla trist și descurajat în urma împușcării, de către oamenii răi, a unui ied tocmai sosit pe lumea asta. După ce l-au caftit bine, ingrații l-au legat fedeleș și nu l-au împușcat încă. Nu se știe de ce. Probabil din nebăgare de seamă și neglijență în serviciu. Bosul nu s-a arătat nici el prea interesat de acest amănunt și cînd J.P. este dezlegat de o fată de la cîrciumahotel-SALOON, lucrurile par că se mai îndrepte oarecum, deși fata cu pricina n-are nici o șansă în fața frumoasei de gradul I, așa că cealaltă suferă, mai suferă și mai suferă și între timp face cîte o faptă bună, mai eliberează pe cîte unul legat din neglijență și-l cară în spate vreo cîteva sute de mile pînă la doctorul beat cu trecut de geniu, iar pe urmă, cînd sfîrșitul fericit devine iminent, se lasă împușcată și gata. Fata.

Revenind la J.P. acesta nu vrea cu nici un chip să părăsească orașul, nu și nu: așa că răul ticălos se vede obligat să inventeze o calomnie, ceva în legătură cu unul pe care J.P. l-a ucis mișelește și altceva în legătură cu un altul pe care J.P. nu l-a ucis deloc, fapte suficient de grave pentru a se organiza o poteră cu scopul de a-l prinde, J.P. stă cît stă ascuns, dar pînă la urmă este recunoscut după modul său inimitabil de a scuipa la țintă, așa că în legitimă apărare împușcă doi golani care au vrut să-l arunce în rîu și să-i spele astfel trupul și personalitatea și încă doi golani care i-au împrăștiat cireada adunată de el cu trudă și sudoare și încă doi golani care trișau la cărți și cu ultimul cartuș încă doi golani care i-au spus că e un păduchios, ceea ce, ca să fim drepți, nu s-a confirmat încă.

Pe urmă, după ce J.P. se baricadează în clădirea șerifului și-l ia cu el pe unul destul de urît, dar pur, un tip care pretinde că s-a lecuit și vrea să spele nelegiuirea pe care a făcut-o cu șase ani în urmă, cînd a avut o scăpare și a împușcat vreo douăzeci de anonimi, mai vine acolo și un moș care, pișicher mare, a încercat la început să-i vîndă un cal lui J.P., deși era clar că armăsarul era iapă și că nu valora nici doi și, încîntați amîndoi de farsă, între ei se va lega de aici o prietenie trainică și bărbătească.

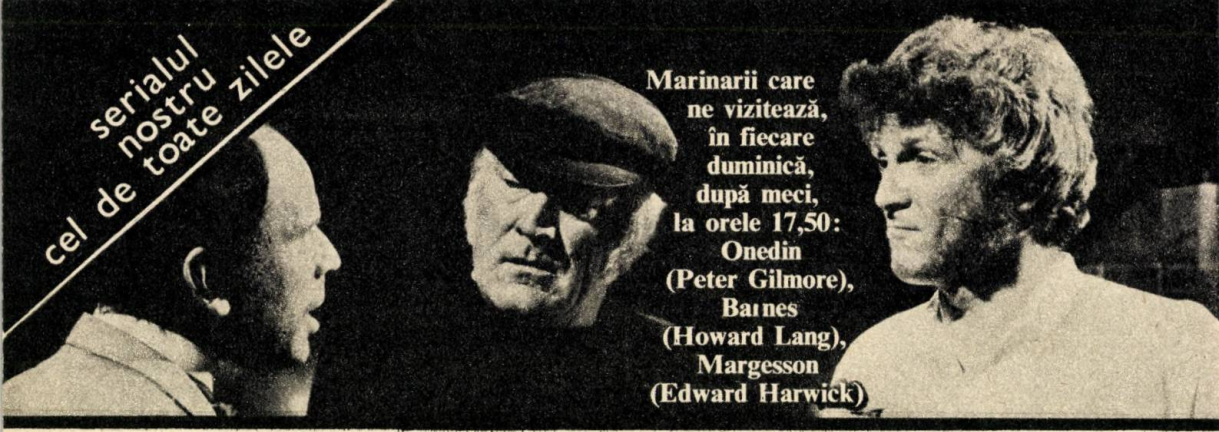
O vreme, Marele ticălos, pe ăsta ca să nu mai repet de atîtea ori am să-l numesc de acum doar M.T., Marele ticălos trimite mai multe ștafete de intimidare prin care încearcă să-l scoată pe J.P. din închisoare. Chiar și șeriful, între timp titularizat pe post în mod abuziv de către M.T., se întoarce indignat că cineva i-a ocupat în mod ilicit domiciliul legal. Treaba asta rămîne însă în suspensie cu ocazia împușcării șerifului de către cineva care a vrut să-l împuște. Asta-i clar! Scena tare urmează atunci cînd J.P., sfidînd orice rațiune, părăsește clădirea și fuge să se întîlnească cu frumoasa de gradul I. Pe drum mai moare cineva care din cauza nopții fără stele va rămîne un veșnic anonim în ochii spectatorilor, pe ăsta o să-l numim de acum încolo, pentru simplificare, Anonimul, sau mai bine n-o să-l numim de fel pentru că el nu mai apare în continuare.

Frumoasa de gradul I îl anunță pe J.P. că M.T. este un mare ticălos, iar J.P., care am fi jurat că este la curent de mult cu acest fapt, pare totuși destul de surprins și noi vom spune răspicat că aceasta constituie o gravă scădere a scenariului. Tot frumoasa de gradul I îl anunță pe același J.P. că a anunțat și armata. Iar J.P. spune: «Ah! Tucu-ți gura ta preacinstită!»

După aceea ea se duce la ale ei — avînd un aer destul de îngîndurat — iar el se întoarce pe furiș în închisoarea asediată. Imediat ce s-au întîmplat și astea, ăștia încep să tragă, ăia încep să tragă și urîtul care a luat-o pe panta bună și care nu se știe cum de a împușcat pe cei douăzeci de nu știu cine, trage și el, după cum îl duce mintea, și o face destul de prost, deși nimerește întotdeauna dintr-un pur noroc exact unde și pe cine trebuie. Ticăloșii hotărăsc să dea foc închisorii, dar apar apașii, așa că incendiul se amînă. După ce dispar apașii, apar comancii, după ce dispar comancii, apare armata și după

Gheorghe SCHWARTZ

(Continuare în pag. 77)



serialul nostru cel de toate zilele

Marinarii care ne vizitează, în fiecare duminică, după meci, la orele 17,50: Onedin (Peter Gilmore), Baınes (Howard Lang), Margesson (Edward Harwick)

Onedin, episodul 1002, urmare la „1001 de nopți"

O întîlnire între un Onedin și un Forsythe, sub semnul blestemat al lui Falconetti, ar fi mai fantastică decît cuplarea unor nave cosmice în spațiu. Serialul tv. a ajuns la o dimensiune planetară, mișcînd, într-adevăr, masele de telespectatori

Cinema

Poate într-o zi cînd mă vei iubi, ai să știi
Și tu ce-i dragostea curată, poate mîine
Poate altădată,
Iubirea ne va uni, cîndva...
Dar indiferent cînd, Onedin va fi de față.
Indiferent cum mă vei iubi, Onedin nu va muri,
Ci va sta de veghe, lîngă noi, brav, cu
O barbă grea, copiii copiilor lui se vor uita la noi,
Dezlegîndu-ne din îmbrățișare; după aceea, vom
Muri bătrîni, dar el va continua să dea rod,
Și mereu va găsi o metodă prin care urmașii
Lui să trăiască, să lege dialogul, să se iubească
Și să îmbătrînească, să lege intrigi, să moară,
O imensă moară e fiece serial, fiece serial bun
Și noi, făina acestei mori.

E.M. Curtius — cel mai serios balzacolog — socotește de la bun începutul studiului său (trei volume în B.P.T. se pot citi în nopțile de iarnă dar și de sînziene) că la Honoré de Balzac (serialul acela nu era rău, chiar dacă nu discuta ideea lui Curtius, nu era rău dar nu era lung, vezi mai jos despre lungime...), toată reușita a apărut în clipa cînd scriitorul a descoperit fenomenul de «organizare a vocii sale». Pînă la acest moment, domnul de Balzac era un nimeni, era un fleac, un fir de praf printre sutele de foiletoniști ai ziarelor pariziene. Lovitura lui de geniu a fost organizarea materiei. Ceilalți sclavi la galera poveștilor n-au avut acest geniu. Organizîndu-și materia, adică nelăsîndu-și eroii să se plictisească după ce le-a încheiat povestea, domnul de Balzac a avut revelația că tot omul se înmulțește prin pui. Ceea ce se întîmplă pînă la înmulțire și ceea ce se petrece după ea — a devenit baza balzacologiei: toate personajele se văd în încrengătura lor, cu arbore genealogic, familie, unchi, mătuși, veri, moșteniri, testamente, un întreg serviciu de cadre și referințe, o organizare nu numai a vocii, a materiei ci și a finanțelor și a societății umane, mult mai tîrziu a apărut ideea de «condiție umană», din care nu s-a făcut și nici nu se va face serial, ar fi de — sperat.

Teorii, iubito, teorii — nici un unchi sau
Văr de-al mamei mele, nici o mamă a vreunui
Prieten, nici o bunică de logodnică, dar chiar
Logodnica însăși nu vor să afle dacă
Serialul se trage din Balzac sau din piramide,
Din dinosaur sau din Mario Cavaradossi (o, cofetăria
«Tosca» de peste drum de Operă!),
Totul e să puiască și să se înmulțească prin pui,
Soames să dea naștere lui Fleur, Jolyon să înflorească
În Jolyon, un Palisser în Palisser, Jordache bătrînul
În Rudy și Tom, care coboară în alți fii și fiice.
În general englezii... englezii au actori colosali —
E un acord general între sifonării, frizerii și pline,
Toată lumea e de acord ca așa cum joacă englezii
În seriale, pereche nu au, dar pînă și perucile, cum
Le stau perucile, deși nu-s filme de epocă, cum
Spunea o cofetăreasă altei cofetărese, la «Lămîița»

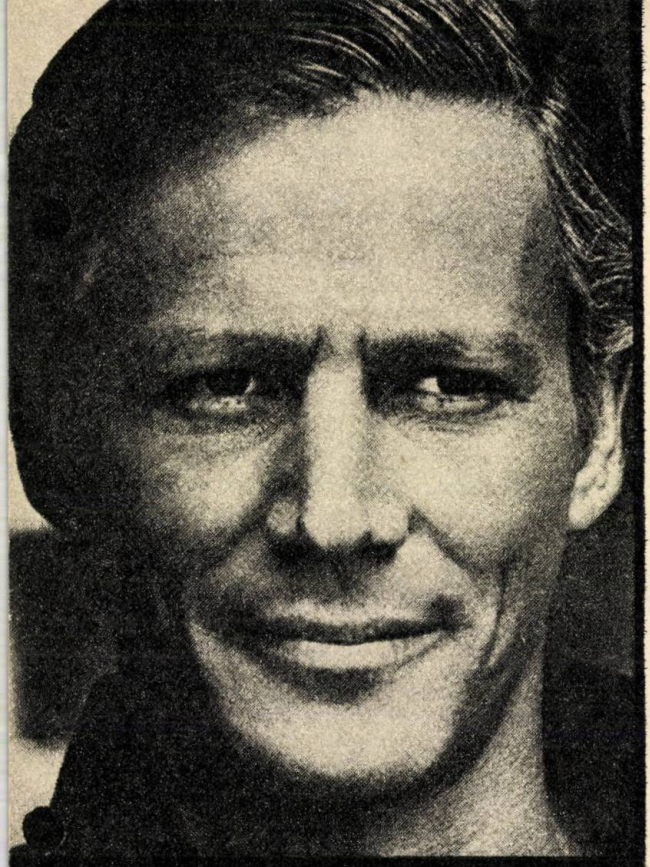
De pe Calea Călărași. Aveau dreptate, iubito — englezii au dus serialul, ca nimeni alții pe culmi nebănuite. N-or fi ei în vorbe prea balzacieni (flaubertieni, nici atît, «Doamna Bovary» la ei, passons!), dar îl înțeleg cu vicleníe și știu a-l folosi. desi revo-

luția capitalistă a avut loc la ei cu mult înainte de 1789, ceea ce contează enorm. Dar vocația arborelui genealogic, trăinicia familiilor, ca și a stofei englezești, nașterea și ridicarea unui imperiu, cucerirea mărilor, inventarea locomotivei și a altor vehicule, toate astea atîrnă greu și intră organic în țesătura solidă a fiecărui serial englez, în mobila lor din sufragerie, în porțelanul ceștilor din care beau ceai Forsythe și Palisser, în părul alb al personajelor vîrstnice care farmecă mulțimile prin vitalitate. Luînd ei de peste Canalul Mînecii metoda domnului de Balzac, realismul lui tare ca lemnul de nuc, convenindu-le și industrializîndu-l la un nivel superior, folosind materia lor primă găsită cu mult înaintea apariției «Comediei umane», căci realiștii lor pot sta cu fruntea sus chiar în fața colonelului Chabert — ei au făcut din serialul de televiziune o stofă englezească într-adevăr trainică și bună, pe care, dacă o tai și o coși cumsecade, vezi că-ți dă o istorie demnă de poveștile Sheherezadei. După socoteala mea, Onedin, ajuns la episodul 60, duminică de duminică, nu e mai prejos, în puterea de a fascina epic, decît zisa orientală în o mie și una de nopți, cum se numea episodul în serialele de pe atunci. În fond, mai departe, mai departe, mai adînc, tot mai adînc, serialul de azi coboară din serialul poveștii orientale. Oamenii au avut întotdeauna, noaptea, nevoie de povești cu «va urma». Și n-am îndoială că, punîndu-și mintea, organizatorii lui Onedin pot ajunge și ei la episodul 1002, noi, cum îți spuneam, murind între timp, dar copiii noștri avînd parte de el spre liniștea noastră.

E o uluitoare nevoie de poveste, pe tot ansamblul
Lumii, iubito. E nevoie de pîine, de apă,
De sacale, de anti-insecticide, de soare,
De vînt, de pace, de roșii, de benzină,
De roți dințate (de pastă de dinți parcă nu!),
De ebonită, de fier, de hîrtie, de valize,
De petrol, de ghiață, de frig, de calendare,
De cadouri, de moșteniri, de mercur, de curcani,
De aur, de verdeață, de aparate foto,
Dar e de necrezut cum nevoia de poveste, lungă,
Reală, adevărată, ciudată, înțeleaptă, fastuoasă,
Cu personaje, cu intrigă, cu amor, cu interese,
E la fel de adîncă și presantă ca nevoia de aur,
Nevoia de poveste e o nevoie materială,
E de necrezut,
E de necrezut, ce se întîmplă cu mine —
Cum cîntă solista de muzică ușoară, dacă nu
Lumea, lumea ca solistă de muzică ușoară.
«Nu se poate ca toți să ne-mplinim idealurile,
Dar putem realiza mici detalii ale idealurilor,
Totul depinde de coordonare» — așa spune un om
Altui om, în Piața Rosetti, eu așteptînd să cumpăr
Strugurii pe care-i voi servi, mîine, la Onedin,
Musaferilor. Cel care ascultă și-a rezemat
O ghitară de zidul Ministerului petrolului.
Nu e tînăr. Nici celălalt. Unul pare instrumentist
La «Parcul privighetorilor», meseriaș bătrîn.
Celălalt
— Om al ideii cu ideal — pare un fost boxer
De categoria mijlocie, «în colțul albastru»...
Aud vocea crainicului Ion Argăseală, cel mai
Adevărat crainic din România, cel care anunță
«Ultima repriză», omul fără de care n-aș face
Genericul unui serial la București, singurul
Care poate da evenimentului și celor ce urmează,
Forța omului cu gongul de la Rank Corporation,
A leului lui Retro-Goldwyn Mayer.

Mie unuia, n-am să te mint, îmi place mai mult decît orice serial englezesc, «Om bogat, om sărac» al americanilor. Lumea lui — după gustul meu — e infinit mai deschisă, mai largă. Palisser, Forsythe rămîn universuri înguste ale unor caste, minuțios, dens descrise, dar închise. Chiar și Onedin — cu lumea lui mai diversă, a unui «petit peuple» propulsat spre averi și comori — oricîte mări și țărmuri străbate, nu are amploarea, fie doar și pe orizontală, în limitele unei anumite și evidente morale ideologice, a lui Jordache-Saga, deschiderea ei socială, istorică, muzicală chiar, a poveștii cu fii brutarului și a brutelor din jur. E aici un populism, un democratism al melodiilor, al mediilor, al observației la care aristocratismul britanic nu ajunge sau nu are auz, ochi pentru ele. Free-cinema-ul ar fi făcut ca viața lui Tom Jordache-boxerul să fi «mers mănușă» cu fata aceea care caută un gust al mierii, rătăcind din mezanin în mezanin, cu maică-sa alături. Serialul englez nu a ajuns la free-cinema. Nici «Om bogat, om sărac» nu e filmat altfel decît «Forsythe» (de nu mă înșel, primele lui episoade sînt regizate de David Greene, realizatorul lui «Forsythe»...), dar lărgimea existențelor lui aduce în joc un popor de oameni necunoscuți celor de pe planeta Palisser, dramele și comediile lor îmi sînt infinit mai apropiate, înmulțirea lor prin pui, lege de bază a serialului, se întîl-

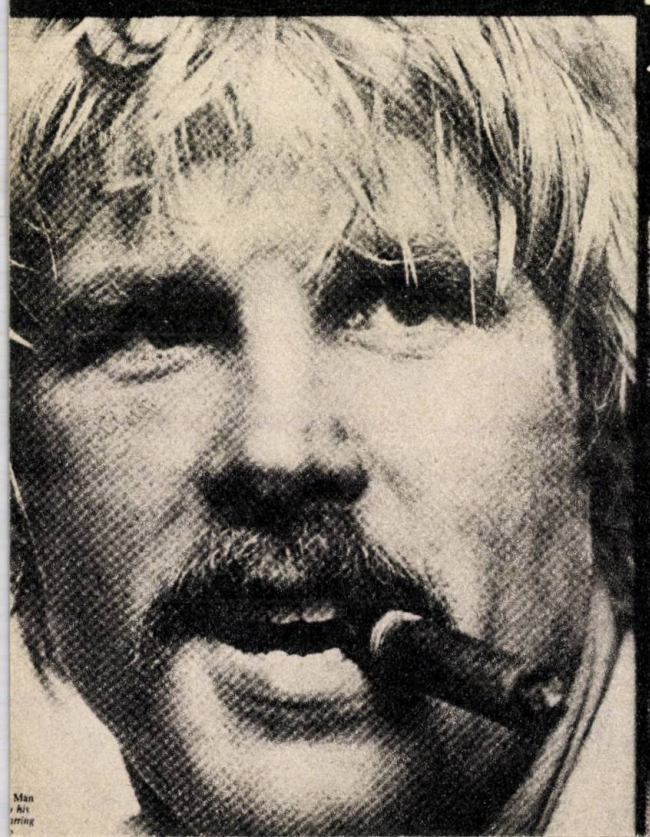
Familia de lumi seară — lady Glencora (Susan Hampshire) și fiul — Silverbridge (Anthony Andrews)



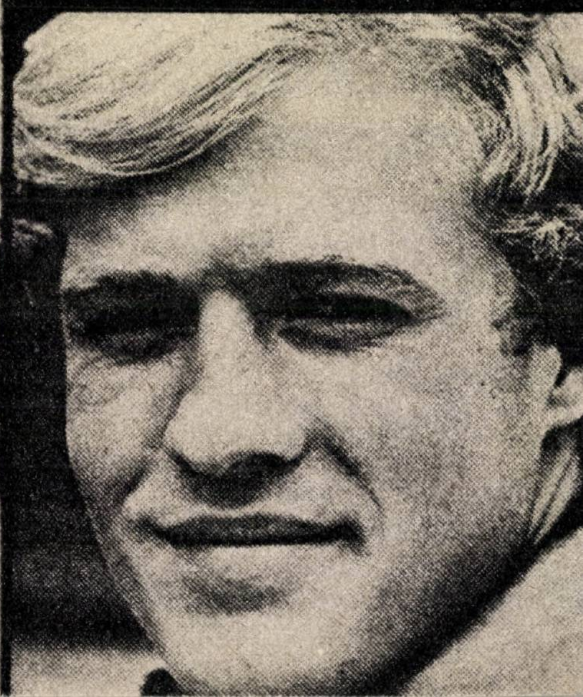
Prietenii de sîmbătă noaptea: senatorul, omul bogat, Rudy Jordache (Peter Strauss)...

neşte mult mai natural cu ziarele mele, cu buletinele lor meteorologice. Istoria — riscînd un anume ilustrativism, admit, dar în asemenea întreprinderi acesta nu e un păcat peste care nu se poate trece — se întruchipează foarte bine în destinele fiecărui ins: niciunul — de la senator la managerul lui Tom, de la domnul Greenberg, patronul disco, pînă la sindicalistul în grevă — nu scapă timpului său; melodrama de familie se deschide în melodramă socială, încăpătoare ca o arcă în care au loc şi cei de la Casa Albă şi cei din tranşeele Vietnamului, cu puştile şi ghitarele lor. Îmi vei spune că nu vezi un serial pentru a te întîlni cu istoria. Îţi voi răspunde că tot farmecul unui serial bun ţine de trecerea timpului peste omul care puieşte. Aristocratism englez sau populism american, Forsythe sau Jordache-Saga nu scapă acestui tip de farmec în care individul e tatuat de timp, pe faţă. Chiar «Vara tîrzie a unui Forsythe», cu al ei gust de miere, nu poate fi pricepută fără a o plasa în amurgul societăţii victoriene. Nu cred că sînt schematic sau că sociologizez vulgar. Mult mai vulgari sînt acei care — după toate cîte s-au întîmplat pe lume pînă în 1978 — uită că norii pe care calcă dumnealor, mîndrii de estetica lor apolitică, se formează din fumul canonadelor la Beyruth, din aburii sîngelui curs paralel cu pîraiele în susur, din bălegarul vitelor care ară în timp ce cîte un Icar le cade de-a dreapta, din cer în ocean, din respiraţia acestui ocean de lacrimă. Cea mai pură estetică e mai vulgară decît orice determinism, atunci cînd ignoră foiletonul Icarului căzut între bube şi noroaie, între tranşee şi ghitare, între patroni şi grevişti, între porţelanuri, benzi de mag şi pateuri «Dobrogeanca». O voce foarte delicată îmi susură ca un izvor că estetismul poate fi nărod, dogmatic şi trivial.

Încît mai interesantă ca obiecţie la «Om bogat, om



...fratele sărac, dispărut, dar neuitat, Tom Jordache (Nick Nolte) ...fiul fratelui dus, blondul sărac şi el, Wesley Jordache (Gregg Henry)



Vrăjitoarea prînzurilor de duminică, Samantha (Elisabeth Montgomery)

...și Katty (Kay Lanz), văduva lui Tom Jordache, mama lui Wesley, un întreg arbore genealogic, după care urmează, conform programului, «Întîlnirea cu satira și umorul»

sărac», mai semnificativă pentru forța populară la care a ajuns serialul azi, mi s-a părut aceea venită din partea unor oameni tineri — el, inginer chimist, ea psiholog sportiv — care mi-au spus că «acesta nu-i serial de sîmbătă seara, poate de joi»... O asemenea diferențiere îl aliază pe Valery cu Ion Vasilescu — rafinamentul zilelor săptămînii așezate pe culori cu banalitatea încîntătoare din «Vrei să ne-ntîlnim sîmbătă seara?», sîmbătă seară cînd în locul pianului, «pianul negru ca motanul», se cuvine un Kojak, luni fiind noaptea marilor familii. Înrădăcinarea foiletonului televizat în viața de fiecare zi e un fenomen peste care azi nici un balzacolog (și cine nu e azi balzacian, precum altădată, demult, prozator jourdain-ian?) nu poate trece, plăcîndu-i sau nu, deplîngîndu-l sau ba, în observația sa asupra mersului lunii (cea de treizeci de zile) pe pămînt. După cum

Ca o altă poveste în poveste, trebuie să
O legăm pe aceea a oamenilor care povestesc
În București, sfîrșitul serialelor, citite
Sau văzute în călătoriile lor prin lume,
Unul care povestește la frizerie că a auzit
De la altul, venit de la Caracas, că Rudy
Se căsătorește cu cine nu crezi, nu cu
Avocata? Nu cu detectiva? Toți băieții
Rămîn cu foarfecele deschis așteptînd
Să afle cine e persoana, în salonul de
Coafură-femei, o pensionară distinsă susține
Că Onedin nu se termină, ea a citit într-o
Revistă adusă din Africa de-o verișoară care
Lucrează acolo, unde?, în Africa?, nu știu
În ce țară, e cu soțul acolo, că Onedin se întîlnește
Cu o fată a lui Fleur Forsythe și începe ceva
Nou, coafezele tac, întîlnirea dintre un Onedin și un
Forsythe e mai mirifică decît o cuplare în
Spațiu a două nave cosmice, nu există poveste
Inventată de om care să fi căpătat o asemenea

Continent, aceasta să ne bucure sau nu?
Falconetti — serialele puiesc ca eroii lor,
Ele își organizează vocea mai metodic ca Balzac,
Ele se coordonează tainic și independent ca dinosaurii —
Falconetti, draga mea, va da naștere unei fetițe
care... Dar nu-ți mai spun sfîrșitul.

Radu COSAȘU

Valea stingerii

(Urmare din pag. 72)

ce dispare armata, apare unchiul din umbră împreună cu femeia vicioasă care se trezește la realitate. Mai bine mai la urmă. J.P. are o întrevedere cu unchiul din umbră, acesta nu mai știe cum să dea din colț în colț, pe unde să-și scoată cămașa, că cîr, că mîr, că să vedeți... Pînă la urmă îl omoară femeia vicioasă care se trezește la realitate și care nici măcar nu i-a fost nevastă.

Antefinalul ne arată o stradă mare și pustie și doi indivizi stînd față în față: J.P. la o margine de drum, M.T. la o altă margine de prăpastie. Vitele fug înspăimîntate care încotro, caii intră în pămînt pe cît se poate, oamenii stau cu capul între umeri și ferestre sparte, cei doi se apropie unul de altul, încă niciunul nu trage, încă niciunul nu vorbește, «Lasă-mă!» strigă frumoasa de gradul I, mușul îl împușcă pe unul care a vrut să trișeze ochind de după colț, cei doi nu-și vorbesc, cuvintele au devenit de prisos, doar ochii, ochii amîndorura, nimeni nu strănută, nimeni nu scuipă, apoi mișcarea aceea iute, M.T. cade, J.P. aruncă pistolul, al doilea ticălos aruncă de pe el cadavrul sub care s-a ascuns — a se observa simbolul — frumoasa de gradul I, continuînd să palpite, se aruncă în brațele învingătorului, soarele apune în Valea stingerii și ca o apoteoză, un cal și o vacă pasc alături, prevestind civilizația ce va să vină în ținutul care a devenit din nou al tuturor. ■

File sentimentale și hazlii din scurta istorie a televiziunii

Planeta Terra are 5 miliarde de ani. Omul a împlinit cam 1 miliard de ani. Istoria are 100 000 ani. Scrisul are peste 5000 ani. Literatura are 4000 ani. Teatrul a împlinit aproape 2500 ani. Filmul este un tînăr de 83 de ani, născut la numai 2 luni după D.I. Suchianu. Televiziunea, despre care tot ziceam că poartă pantaloni scurți, e o gospodină harnică de 58 de ani.

La noi, «mica vorbăreață» s-a experimentat din 1937, s-a început în 1955 și s-a născut de fapt în noaptea de Anul Nou 1957. O tînără de 21 de ani la vîrsta marilor iubiri.

În 1968 pe mesele redacției de film zăceau mii de scrisori cu rugăminți, laude, cereri în căsătorie, amenințări, solicitări și oferte de sfaturi adresate personal Sfîntului, apoi Emmei Peal, domnului Steed și mai tîrziu lui Eliott Ness, lui Mannix și simpaticei Peggy. S-au pierdut Cum de nu le-am păstrat?

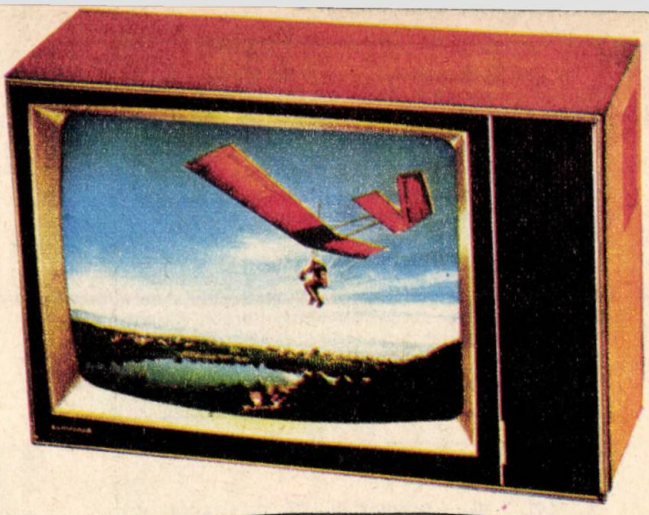
Poate că atunci nu ne-am dat seama că ele sînt o parte din istoria televiziunii.

Azi televiziunea e ordonată. În loc de noroace și ghinioane, are tabieturi. Totul este înregistrat pe film și pe bandă, totul se poate vedea și revedea. Azi istoria televiziunii se adună în filmotecă.

Dar pînă în 1969 aproape totul era «în direct». Bună, rea, imaginea zbura și mai curînd puteai întoarce vîntul din drum decît vorba scăpată. Televiziunea se făcea sub dudul din strada Molière. Dacă strigai după cineva, și nu-ți răspundea, puteai să fii liniștit — însemna că nu este în televiziune.

Amintiri. Pentru noi, cei care le-am trăit, le-am văzut sau le-am auzit de la alții, sînt lucruri trecute. Dar, cum se zice, nu există glume vechi, ci doar oameni bătrîni. Pentru un nou născut, orice glumă e în premieră. Drept care vă povestim ce-am adunat pentru dumneavoastră.

În 1957, televiziunea nu descoperise încă scaunul. Prezentatorii înaintau ca la teatru, la două semnulețe trase cu creta pe podea, ziceau ce aveau de spus și se retrăgeau. Apoi se arăta o cortină și ce mai urma. Abia prin 1958, prezentatorul jurnalului avea un scaun cocoțat pe un practicabil cu scăriță. Cu o mînă ținea vraful de texte și cu cealaltă gonea discret mușteie insistente din zilele de vară.



Tot prin 1957, televiziunea nu prea dispunea de peliculă. În schimb, avea «idei»; neavînd cu ce să filmeze într-o uzină, un redactor s-a gîndit să aducă uzina în televiziune. Gîndit și făcut! În hala studioului A s-au transportat cîteva strunguri, freze, un munte de șpan și o echipă de strungari. Așa s-a realizat unul dintre primele reportaje «în direct» din producție. Azi, cînd aparatele de filmat adună imagini din toate uzinele țării, năstrușnicia ne pare de necrezut.

Prin 1962-63, emisiunea de varietăți «Magazin 111» se transmitea bineînțeles în direct și ținea cît ținea, după necesitățile programului. Bună la toate, orchestra lui Sile Dinicu încheia fiecare program cu muzică ușoară «cît cuprinde». Indicațiile regizorale se dădeau printr-un geam, prin vînturat de mîini, adică «dați-i înainte, băieții» sau «scurtați-o, că vine jurnalul».

Într-o zi, Luigi Ionescu, invitat, cîntă «Lalele, lalele», pe atunci în plină glorie. Timp mai rămîne, așa că regizorul face semnul știut: «continuați, băieți». Luigi Ionescu, flatat, se reîntoarce în fața camerei și începe să cînte «Lalele, lalele»... Regia încremenește, orchestra se dezmeticește repede... și uite-așa s-a dat singurul bis în studio «la scenă deschisă» din istoria televiziunii române.

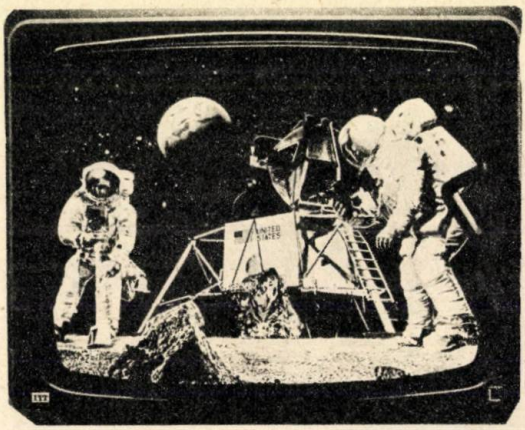
Dacă n-avea peliculă, micul ecran avea însă film... de la cinematografe. Rolele se aduceau pe rînd, cu mașina, cu bicicleta, sau chiar cu sacoșa, cu tramvaiul de la vreun cinematograf, pe măsură ce se eliberau acolo. Într-o zi, Mioara de la Filmotecă, s-a supărat. Ca să nu mai aștepte, a luat toate rolele de la un cinematograf din Ferentari și le-a adus la Televiziune. În sală s-au anunțat după primele trei acte: «Gata. Aici s-a terminat. Cine vrea să vadă filmul în continuare, să se ducă acasă și să se uite la televizor...»

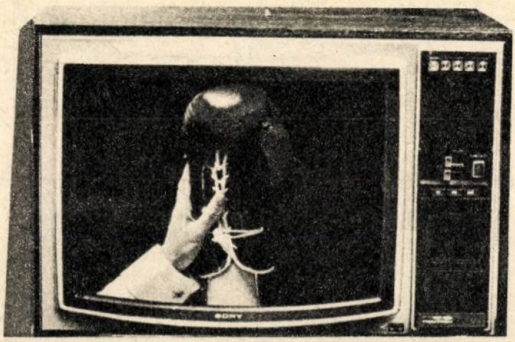
În 1964 se transmite într-o zi din studioul B, rubrica de lucrări agricole. Totul mergea bine. Filmul nu se rupea. Microfoanele funcționau, nu trăgea nimeni heblul din greșeală închizînd curentul la toată emisia. Nimeni nu tușea pe platou. Pisica studioului nu se strecurase în emisie. Într-un cuvînt, mergea treaba ca pe roate. Ilustratorul muzical Gheorghe Popescu dă drumul magnetofonului; se aude o muzică vioaie care însoțea cuvintele crainicului. Deodată sare și întreabă îngrozit: «Care prașilă spune că este?» Colegii se alarmează și ei, ascultă și-i răspund că e «prașila întîi» De disperare, ilustratorului i se aburesc ochelarii și strigă: «M-am nenorocit! M-am nenorocit! Am băgat muzica de la prașila a doua!» Dincolo de anecdotă, conștiința profesională a unui astfel de om rămîne de admirat.

În același an, într-o seară la «Telesport», Eftimie Ionescu — Nea Mache, vechiul colaborator al transmisiilor de fotbal — citea ca de obicei din agenda sa în care le avea notate îngrijit, săptămînă de săptămînă, rezultatele din divizia B. Patruzeci și opt de echipe și douăzeci și patru de rezultate. Vorbește trei, patru minute, termină enumerarea... se îngălbenește și zice: «Stimați telespectatori, vă rog să mă scuzați, am dat pagina greșit și pînă acum am prezentat rezultatele de săptămîna trecută». Și a luat-o de la capăt.

Tot la «Ora satului» în 1967 se discutau o dată cu invitații, fotografii și film, avantajele oferite de diferite rase de porcine. Prezentatorul, volubil, vrînd să-și ilustreze afirmațiile, anunță cu hotărîre: «Și acum veți vedea în imagine un porc de rasă York». Regizorul Mecalin, care n-avea nici un film și nici o poză pregătită, se descurcă și dă un prim-plan cu unul dintre invitați, un chip rotund, privind cu interes, curiozitate, nedumerire și apoi spaimă, tot așteptînd să apară porcul.

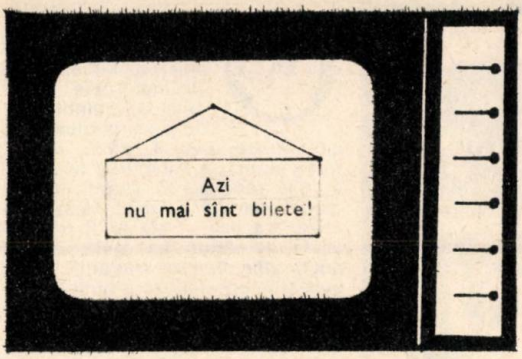
Să tragem cortina asupra discuției de după emisie.





Tot în 1968, regizorul Dan Mihăescu o filma pe celebra cîntăreață portugheză, «regina fado-ului», Amalia Rodriguez. Locul filmării: barul Athenée Palace. Însă Amalia nu suporta play-back-ul (filmarea cîntatului mimat după banda gata înregistrată). Era dimineața. Orchestra a atacat prima melodie însă ceva nu mergea. În casca sunetistului se auzea un bîzîit neplăcut de la instalațiile electrice ale barului. Nu-i nimic. Se rezolvă în doi timpi și trei mișcări. Electricianul a închis curentul de la tablou, lăsînd alimentarea numai pentru reflectoare. După patru ore, filmarea era gata. A mers strună. Doar atît că la ieșire, pe coridoare, personalul barului alerga de colo-colo înarmat cu ligheane, frapiere și găleți încărcate ochi cu o ciudată substanță cafenie. Erau cele două sute de înghețate speciale, pregătite și anunțate și tipărite pe menu-uri elegante, pentru două mese festive.

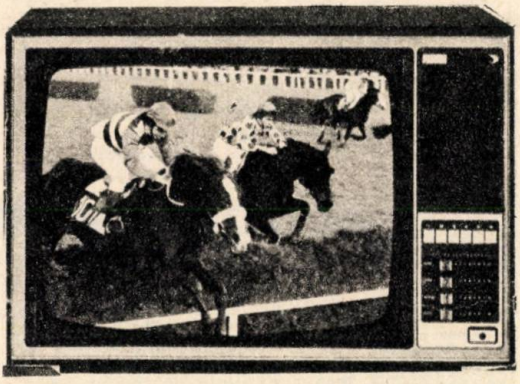
În 1968, la prima ediție a «Cerbului de Aur» organizat de Televiziune la Brașov, invitații erau duși într-o dimineață liberă, în excursie cu autocarul la Poiana Brașov. Momentul distractiv tradițional se petrecea la kilometrul 8. Un grup de haiduci bărboși și înarmați pînă-n dinți cu hangere, buzdugane și flinte, opreau autocarul și-i goneau pe invitați prin pădure, într-o poiență unde, pe mese de brad, îi așteptau aburinde mîncăruri românești și căni cu vin fiert. Totul a decurs după program. A sosit autocarul, haiducii au năvălit fioroși și l-au oprit, i-au dat jos pe călători, călătorii s-au îngrozit, haiducilor le-a crescut inima de bucurie că joacă atît de convingător, au agitat recuzita și mai zgomotos și i-au înghiontit victorioși pe «captivi» înspre pădure. Un singur amănunt nu se potrivea. Călătorii erau alți turiști, nu cei așteptați și se speriaseră de-a binelea. Cei mai rău s-au speriat însă haiducii cînd a sosit al doilea autocar — cel așteptat. Bineînțeles totul s-a sfîrșit cu bine, în poiană, la masă, în clinchet de căni și arome de berbec la proțap.



(desen de Ștefan Georgescu)

1971. Știință. Apollo 14. Comentariu: «Stimați telespectatori, observați acest hublou pătrat de formă triunghiulară». Iar Andrei Bacalu comentează marele premiu automobilistic al Spaniei: «Pe acest circuit depășirile sînt practic imposibile, astfel încît în acest moment pe pistă se întinde un șir nesfîrșit de... 24 de automobile...» Este adevărat că, autocritic, gafa ne-a povestit-o chiar el.

Iulie 1969. Memorabila transmisie «Apollo». În studio, în legătură directă cu Luna, Tudor Vornicu anunță: «Și acum, mergeți la culcare. Noi vă vom ține la curent în legătură cu debarcarea pe Lună». Cristian Țopescu intervine mucalit, preluînd ștafeta: «Pentru telespectatorii care nu vor să doarmă continuăm cu informații sportive».



Pregătiri pentru Revelion 1972. Se filmează pentru parodia trucată «Planeta giganților», în rolul principal Dem Rădulescu. Șefului de producție i s-a cerut clar să aducă un curcan negru de 20 de kg. În zăpăceală a adus unul alb. Ce e de făcut? Scenograful Virgil Luscov are o idee salvatoare: «Să-l vopsim în negru cu tempera». S-a făcut proba cu o pană, tempera ține, se vopsește tot curcanul, în imagine sub reflectoare arată perfect. «Înregistrăm!» Urmează catastrofa. Sunetistul reglează microfoanele, se aude un țiuit prelung, curcanul se înfoaie și se scutură, împroșcînd de sus pînă jos, fără cruțare, actorii îmbrăcați în alb, decorurile imaculate, scenograful încremenit, pînă și obiectivul camerei de luat vederi. Noroc că regizorul era negru de supărare și că pe el nu s-a văzut.

În același studio, după cîteva zile, exploda un bec. Speriat, Ion Dumitrașcu se aruncă «la pămînt» sub masă. Cu altă ocazie asemănătoare, Sanda Țăranu dă cu un zîmbet agreabil, clipind din ochi cu inocență, celebra ei explicație: «A pocnit un proiector». Și emisiunea a continuat, drept care un telespectator îi scrie: «Nu-ți cer nimic și nici n-aș vrea să cer/ eu te compar cu o steluță-n cer/ ce, cu o rază-n viață mi-a pătruns/ și dacă te privesc îmi e deajuns; iar glasul tău cînd îl aud vibrînd/ nu știu de ce, atunci îmi vine-n gînd/ deși-n acest sens nu posed dovezi, că numai mie mi te adresezi».

Să ne oprim aici. Am ajuns în actualitate. În continuare vor scrie alții.

Frînturi. Fleacuri. Nimicuri care au trecut și s-au pierdut în anii de muncă ai televiziunii. Și totuși aceste impresii personale, aceste mici anecdote fac parte și ele din viața celor care lucrează acolo, în spatele micului ecran.

O pojghiță subțire de imagine și sunet care vine și nu se mai întoarce.

Viorica BUCUR
și
Radu CIMPONERIU

memoria teleastului

Pare curios, dar...

Cinema ...cu toată tinerețea ei (în comparație cu teatrul, literatura și chiar cu filmul), televiziunea este și un prilej de amintiri. Dar nu la genul oftat: «Eh, pe vremea mea...», «Voi, noi...», «Vai, atunci...» Amintirile televiziunii sînt recoltate în timpul nașterii teoriei genului — mult rămasă în urma practicii — ele ar fi putut fi un fel de sfaturi mai mult sau mai puțin utile pentru studenții de la secția de specialitate a facultății de ziaristică, ele nu sînt doar ale posesorilor lor ci și ale telespectatorilor. Dacă cineva s-ar apuca să-și strîngă aceste amintiri într-un volum (nu prea văd încă cine ar putea s-o facă), numele autorului nu ar trebui să fie unul singur. Ar fi, zic eu, o carte semnată de un imens colectiv care se adună seară de seară în fața ecranului casnic și care — uneori poate fără să-și dea seama — realizează el însuși emisiunile.

Pare curios, dar...

Cum să pui lumina

E drept, la început televiziunea reprezenta, și pentru cei pe care îi filmai, un oarecare mister (să-i spunem așa). **«Cum adică, vorbim acum și diseară ne și vedem?»** Dar ritmul rapid de pătrundere a dreptunghiului magic în viață se oglindea și în rapiditatea cu care invitații emisiunii (atunci cînd îi filmai la ei acasă, în uzină, la vreun institut de cercetări, în culise) începeau să-ți spună: **«Puneți lumina de-aicil Se vede mai bine».** Pe mine mă bucurau toate aceste recomandări, chiar dacă nu erau totdeauna cele mai indicate; înțelegeam că fac o meserie care îi interesează pe mulți oameni.

Pe viu sau nu

Mult timp, teoreticienii au susținut că cea mai mare descoperire a televiziunii este transmisia directă. Într-adevăr, este o **mare** descoperire, care a adus multe în viața socială a oamenilor. Nu întotdeauna însă s-a înțeles că transmisia directă își are rostul ei suprem doar atunci cînd se **întîmplă** ceva, cînd **există evenimentul.**

În goană după folosirea transmisiei (deh, dacă e «cea mai mare descoperire», atunci s-o folosim!) organizam, la începuturile televiziunii, transmisii directe și cînd era necesar și cînd nu era. Uneori era limpede că nu era necesar pentru că nu ieșeau interesante: veneau niște oameni, întindeam cablurile de lumini, cablurile camerelor de luat vederi, cablurile de microfon, se agitau, încercau să-i agite și pe cei din jur, dar degeaba! Deci, nu se întîmpla nimic în momentul acela! De fapt, pentru cei la care te duceai să faci transmisie, evenimentul acesta consta în faptul că a ve-

nit... televiziunea să facă o transmisie. Dar nu despre asta era vorba în transmisia ta directă. Mi-amintesc că într-o seară am făcut o transmisie directă de la uzinele «1 Mai» din Ploiești. Evenimentul era interesant și spectaculos: se ridica turla unei instalații de foraj pentru probe. Pe nimeni din cei care lucrau nu-i interesa nici cablurile nici camerele de luat vederi, nici microfoanele, nici ...reporterul. Răspundeau repede și la obiect la întrebări și-și vedeau de treabă, realizînd sub ochii telespectatorilor **evenimentul.** Într-adevăr, a fost unul din momentele în care am simțit cu toate fibrele mele ce e aceea o transmisie directă. Și în momentul în care turla s-a ridicat pe verticală, mi-am șters și eu odată cu specialiștii, broboanele de sudoare, am respirat ușurat de parcă avusesem vreun merit în toată această uimitoare creație tehnică și am încheiat zicînd simplu: **«Asta a fost! Dăm legătura cu studioul!»**

A asculta întrebările

Mie mi se pare că o altă mare descoperire a micului ecran este chipul omului care ascultă întrebările. Țin minte că, la început, operatorii insistau să arate în timpul interviurilor cadre largi «ca să se vadă ambianța». Nu se vedea nimic iar două mogîldețe care gesticulau și vorbeau undeva în acest «cadru artistic» păreau uneori chiar de prisos

Se spune (susțin și eu) că a pune întrebări e ușor, și că a da răspunsuri e greu. Așa el Priviți chipul omului care ascultă întrebarea și care își dă seama că un răspuns fad îl poate compromite, că trebuie să găsească exact termenii, că trebuie să-l convingă pe interlocutor și pe telespectatori. Priviți chipul acesta care ocupă tot ecranul și atunci îmi veți spune, dacă mai are vreo importanță sau nu, faptul că «se vede ambianța»...

Nu e nimic mai estetic și impresionant decît chipul omului care ascultă o întrebare (atunci cînd întrebarea este într-adevăr întrebare și dorește ca răspunsul să fie într-adevăr răspuns).

4 la 1

Cînd filmezi interviuri cu copii, norma de consum a peliculei este de «4 la 1». Pentru film artistic procentul este absolut explicabil, mai ales cînd (uneori) se cere copilului-actor să facă ceea ce un copil n-ar face singur niciodată în viața lui (amintirile ca amintirile, dar de unde o fi sărit criticul cinematografic din mine? Poate de unde profesiunea noastră este tot timpul în vizorul criticilor). În domeniul filmului-document, mai ales al interviului, procentul acesta este inutil. Dacă nu iei în film filozofia răspunsului direct, privirea uimită, dar și înțeleaptă, dacă vrei să repeți toate astea, să corectezi o expresie care nu se încadrează în tiparele vorbirii celor mari, mai bine nu filmezi nimic și te evidențiezi pentru economie... totală de peliculă.

Puteți spune orice amintirilor mele, dar chiar dacă în loc de «4 la 1» vei consuma «100 la 1», tot nu vei obține acel răspuns pe care l-ai filmat cu «1 la 1».

— **De ce rîde lumea?**

— **Ca să nu moară!**

sau

— **De ce are omul umbră?**

— **Ca să nu fie singur, cînd e singur.**

sau

— **Unde mor păsările?**

— **Păsările nu mor. Ele pleacă și nu se mai întorc.**

În încercarea mea de a demonstra ceea ce am încercat să demonstrez mai sus, am scris acum cîțiva ani o carte despre un film tv. pe care l-am realizat. Cartea s-a numit ca și filmul: **«De ce nu cade soarele?»** Am primit la această întrebare 9 672 de răspunsuri «1 la 1».

Ele ar putea constitui un alt film. Sau încă o carte. De ce nu s-a făcut acest film? Din cauza acelui procent de «4 la 1».

Scrisoarea

Fiecare emisiune de televiziune primește scrisori. Multe sau puține, asta depinde de forța emisiunii, de ecoul pe care l-a stîrnit în inimile și mințile oamenilor. Ciclul de emisiuni intitulat «Direcția Mișcării Hîrtiilor» (prescurtat «D.M.H.») a primit mii și mii de misive. Cred că cea mai impresionantă a fost cea pe care expeditorul (avea într-adevăr un conținut interesant) a trimis-o scriind pe plic astfel: «Tovarășului director al Direcției Mișcării Hîrtiilor. Personal. București». Fetele de la cartare au trimis-o imediat la televiziune. Probabil că și ele sînt telespectatoare.

Satul care a urcat muntele

Uneori e foarte greu **să nu** pui întrebări. Știi că o întrebare adresată unui om îți poate face emisiunea interesantă, îi poate conferi exact dramatismul care îi lipsește și totuși mai știi că dacă o pui, poți răni un om. Tu ai pus întrebarea și pe urmă ai plecat, iar omul rămîne cu o rană care se închide foarte greu.

Eram într-un sat care de sute și sute de ani se aflase într-o vale. Din motive foarte obiective (urma să se construiască o hidrocentrală), satul a trebuit să urce muntele. Așezarea de azi, în comparație cu cea veche, este o splendoare arhitecturală și socială. Dar, undeva, în fundul sufletului, unii oameni (mai ales cei în vîrstă) regretau parcă vechea vatră. Nu aveau niciun motiv (o recunosc și ei) dar regretau. Ei bine, mă rodea, totuși, ideea de a pune întrebarea de rigoare. N-am pus-o! Am înlocuit-o cu imaginea unui om care se plimba singur pe malul lacului de acumulare și care își zicea probabil în sinea lui: «Acolo a fost...» «Acolo s-a dus...», «Acolo am iubit...», «Acolo am făcut...».

Și pînă azi mai am remușcări că n-am pus întrebarea. Dar nu regret. Pentru că în profesiunea noastră e mai bine să ai remușcări decît regrete.

Fotbal fără fotbal

Reporterii sînt trecuți deobicei prin multe. Uneori rămîn și ei surprinși de ceea ce li se poate întîmpla. Așa am rămas cînd am aflat că va trebui să fac o transmisie internațională de hochei. Era, mi se pare, prima în acest gen. Nu fusesem în viața mea la un meci de hochei, nu știam regulile jocului. Dar dacă trebuie... Era clar că în cîteva ore nu voi putea învăța nimic. Și atunci am luat o hotărîre care azi nu știu dacă m-as mai încumeta s-o iau (Atunci aveam încă inconștiența începutului). Redau textul extras de pe înregistrarea acelei zile: **«Bună seara, stimați telespectatori. Veți urmări astăseară o întîlnire de hochei pe care o va comenta un necunoscător în materie. Cei care cunosc acest sport nu au nevoie, de fapt, de lămuririle comentatorului, iar cei care nu cunosc regulile, tot nu le vor putea învăța în cîteva zeci de minute. Reușind însă să aflu cîteva date interesante despre jucătorii ambelor echipe, îmi voi permite să vi le relatez odată cu indicațiile tablourilor electronice care înregistrează golurile și autorii lor...»**

Tot așa, într-o duminică dimineață, un coleg care lucra pe atunci la emisiunile de sport mi-a propus să realizez un reportaj despre meciul pe care trebuia să-l joace o echipă bucureșteană, candidată sigură pentru cădere în «B». O putea salva numai o minune, și anume, ca o altă echipă, și ea candidată la cădere, să piardă meciul pe care îl juca cu o echipă care nu avea nici ce cîștiga, nici ce pierde, dar avea nevoie de locuri la mare (sau la munte, nu mai țin prea bine minte).

În fața dramatismului acestei situații am luat singura hotărîre pe care cred că ar fi putut lua-o un reporter și nu un comentator sportiv. Am întors spatele la teren, am urmărit de-a lungul meciului reacția spectatorilor de pe teren care stăteau cu sufletul la gură și cu aparatele de radio la ureche. Momentele cele mai dramatice au fost cele ale speranței, cînd codașa echipă, candidată și ea la «B», conducea cu 2–0. Nu știu nici azi ce a fost pe teren. Dar în memorie mi-au rămas chipurile din tribună cu speranța și deziluzia finală.

Nu cred că acela a fost un reportaj pe teme sportive.

Pare curios, dar... observ că s-au adunat niște amintiri. Dar amintiri să fie oare?

Alexandru STARK

memoria criticului

Cu George Charensol despre film și criticii lui

Cinema

De la fereastra locuinței lui Georges Charensol — situată în Île de la Cité, pe Quai des Fleurs — se vede curgerea Senei, dinspre insula Saint Louis spre podul Arcole, peste care nori vălătuciți de vînt aruncă umbre călătoare. Încăperea în care ne aflăm îmbină, ciudat, stilul rustic cu funcționalitatea mobilierului marinăresc, în care economia de spațiu este preponderentă.

Gazda noastră își leagă activitatea publicistică de revista Nouvelles Littéraires unde lucrează din 1923, fiind o lungă perioadă redactor șef al publicației — pînă în primele zile ale ocupării Parisului de către trupele lui Hitler, cînd refuză să mai dețină o funcție de conducere. Criticul de artă Charensol are două preocupări predilecte: pictura și filmul. Primei îi dedică două volume de eseuri — despre Rouault (1925) și Utrillo (1929), o culegere completă a corespondenței lui Van Gogh (1960) și o lucrare de sinteză «Les grands maîtres de la peinture moderne» (1967). În calitate de iubitor al filmului, publică o serie de volume ca «Panorama du cinéma» (1930), «40 ans de cinéma» (1935), «Renaissance du cinéma français» (1946) și «Le cinéma-Encyclopedie» (1966), pe care le regăsești în mai toate bibliografiile lucrărilor dedicate esteticii și istoriei cinematografului — de la Sadoul la Aristarco. A fost sau este prietenul marilor personalități legate de filmul francez ca Jean Renoir, Marcel Carné, Jaques Prévert, René Clair. Acestuia din urmă îi dedică o monografie în 1953, după ce i-a fost interpret, alături de Man Ray, Erik Satie, Georges Auric, Marcel Achard, etc., în filmul **Entr'acte** realizat în 1924. În 1973 publică volumul de amintiri «D'une rive a l'autre». Astăzi, la peste 70 de ani, continuă colaborarea la Nouvelles Littéraires și participă regulat la populara emisiune cu public, săptămînală, a O.R.T.F.-ului «Le masque et la plume», în care criticii profesioniștii, împreună cu publicul, iau în dezbatere ultimele apariții editoriale, premierele teatrale și cinematografice.

Pornind de la revista noastră **Cinema**, al cărui număr 3/78 îl răsfoiește și de la un mini-ștergar cu motive populare românești, pe care i-l ofer, discuția ajunge la România. Nu ne cunoaște țara decît din povestirile entuziaste ale fiicei sale, care a vizitat-o de două ori. Apoi, din vorbă-n vorbă, ajungem la film și la prima întrebare:

— Dacă s-ar încerca o schematizare grafică a fenomenului «cinema», ce s-ar putea face printr-un triunghi, plasînd la cele trei unghiuri: realizatorii (inclusiv producătorul), critica și publicul. Între aceste unghiuri ar trebui să existe o circulație de informații. Și chiar există. Întrebarea însă, pe care vreau să v-o pun este: această circulație e de natură să influențeze pe cei trei componenți ai triunghiului sau este pur și simplu un dialog al surzilor?

G.Ch.: Îmi puneți o întrebare extrem de dificilă... După cum bine a spus Malraux, cinematograful nu e numai o artă, ci și o industrie. Succesul este deci o condiție de bază pentru producătorul de filme și pentru realizatori. În acest fel dialogul între public și realizatori-producători este efectiv. În schimb, cu dialogul critică-realizatori și critică-public lucrurile sînt mai greu de circumscris. Producătorii nu dau nici o importanță criticii decît în măsura în care ea aduce sau retrage publicul de la un anume film. Cît despre influența criticii asupra spectatorilor, este cert că ea există însă doar în măsura în care critica este cvasi-unanimă în a lăuda sau a critica un film. Atunci cînd părerile sînt împărțite, cum se întîmplă de multe ori, publicul se ghidează mai mult după ceea ce s-ar putea numi «telefonul fără fir». Adică cetățeanul își apleacă urechea la părerile prietenilor, rudelor sau colegilor... Trebuie însă spus că, în anumite cazuri, cum este cel al lui Bresson, nici chiar o critică unanim favorabilă nu va putea face din filmele lui mari succese comerciale. Chiar cu un film ca **Jurnalul unui preot de țară** care în general a «mers», Bresson nu a avut un succes de casă. Aceasta, pentru că critica, deși favorabilă, nu ascunde spectatorilor că filmele sale sînt dificile, ceea ce, evident, nu atrage publicul. Apoi mai există un factor care contrabalansează opinia criticii și care la dv. nu are prea mare importanță, dar care la noi e hotărîtor și anume, publicitatea. Cînd un film ca **Întîlnire de gradul trei** al lui Steve Spielberg este lansat cu o publicitate de 300 de milioane de franci, cînd afișe mari cît casa împînzesc orașul, cînd radioul și televiziunea nu fac decît să vorbească despre el, publicul nu mai merge să vadă filmul ca atare, ci vine ca la o curiozitate pe care ești aproape «obligat» s-o vezi... Și apoi mai există imponderabilul... Faceți o experiență: miercuri au loc premierele la cinematografele pariziene. Luați două filme echivalente — atît ca valoare a realizatorilor cît și ca publicitate. Aproape în fiecare săptămînă puteți găsi două asemenea filme. Opinii critice nu au fost încă emise, deci cu excepția

unor articole de informare apărute în presă, nu se știe nimic despre ele; dacă mergeți la ora 14, la prima reprezentație, o sală va fi aproape plină iar la a doua de-abia cîțiva spectatori. Și vă asigur că succesul de casă al filmului se hotărăște la acea primă reprezentație. Lucru dovedit știut și de producători care se interesează cu promptitudine de numărul intrărilor la această primă vizionare... O să mă întrebați de ce? Ei bine, nu știu. Și nimeni n-o știe... Desigur că publicul se înșală adesea dar faptul e statistic constatat... Ori cît ar încerca critica sau publicitatea să readucă pe linia de plutire filmul deficitar... totul e inutil... «Soarta» lui s-a decis la acea primă reprezentație. După cum vedeți, «triunghiul» de care vorbeați devine un hexagon sau chiar un poligon mai mare...

— În scurta sa viață, cinematograful a urmat traiectoria unei sinusoide, în sensul că perioade de vîrf — marele mut american și sovietic, realismul poetic al lui Carné, Renoir, etc. neo-realismul italian, noul val francez — au alternat cu perioade de declin. Unde credeți că ne situăm astăzi? Sîntem sus sau jos?

G.Ch: Cred că sîntem undeva la mijloc. În Franța, de pildă, Truffaut sau Chabrol care acum cîțiva ani reprezentau o anumită avangardă sînt astăzi realizatori foarte buni, dar de un nivel mediu. Dimpotrivă, un Sautet sau Deray care erau niște realizatori mai degrabă, să zicem comerciali, s-au ridicat și se află azi la nivelul lui Truffaut și Chabrol. S-a creat astfel o calitate mijlocie cu oameni veniți din două extreme: unii care și-au moderat ambițiile dar și-au perfecționat tehnica și alții — mai modești care și ei printr-un efort meritoriu au atins acelasi nivel artistic. Asupra cinematografului american e destul de greu să emiți o judecată. Există la ora actuală, pe de-o parte, o seamă de noi veniți, pe care îi cunoaștem doar de cîțiva ani, ca Scorsese, Copola și alții, iar pe de altă parte există o tradiție a cinematografului comercial care dă, de multe ori, rezultate foarte bune. În Italia mi se pare că situația este asemănătoare cu cea din Franța, în sensul unei stabilizări a filmelor la o calitate meritorie dar medie. Dintre cei care s-au ridicat, ca nivel artistic, în ultimul timp, aș cita pe Comencini și Risi. Deci aceste trei țări menționate, care au și producția cea mai mare de filme, sînt singurele asupra cărora aș putea emite o judecată. Celelalte țări apar sporadic în repertoriul francez. Cîteodată e o avalanșe de filme elvețiene, canadiene sau belgiene... apoi tăcere. Așa încît, e greu de judecat calitatea lor în ansamblu.

— Am vorbit adineauri de filmul «Întîlnire de gradul trei»... Dacă o asemenea întîlnire s-ar produce cu dvs. și ar veni un extraterestru care v-ar spune: Domnule Charensol, am de petrecut pe Pămînt doar 4 ore, în care timp aș dori să văd două filme reprezentative pentru planeta dvs., ce filme i-ați recomanda?

G.Ch.: Ah! Asta, e o întrebare încuietoare!... Nu știu... Așa, pe nepusă masă, îmi vin în minte **Crucișătorul Potemkin** și **Cetățeanul Kane.** Dar dacă ne gîndim că cinematograful este și un divertisment-... că oamenii merg la cinema și ca să scape de grijile lor, atunci mă gîndesc la unele filme mai «ușoare» dar admirabil realizate ca de exemplu **Milionul** lui Rene Clair care în genul lui este o capodoperă. Ținînd seama de faptul că se realizează în lume cam două-trei mii de filme anual — și asta de la începutul secolului — cred că vă dați seama cît de dificil este să selecționezi două filme din acest noian.

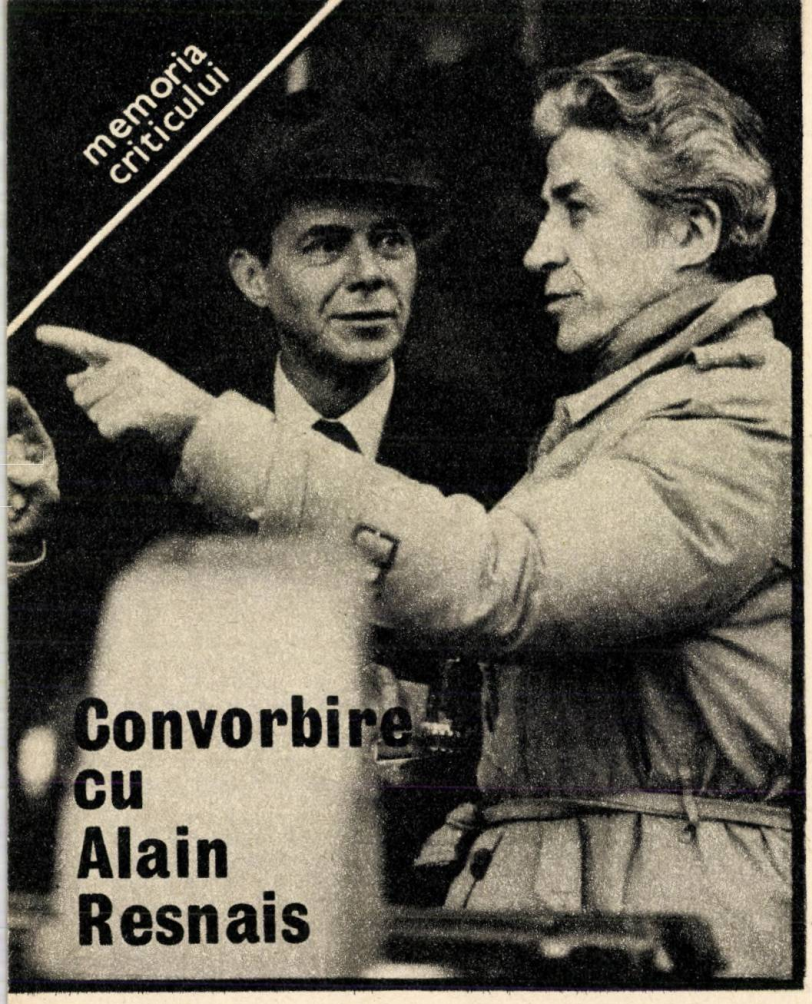
— Și nu l-ați sfătui să vadă un film cu Chaplin?

G. Ch.: Bineînțeles că da, dar cazul Chaplin e oarecum particular... E greu de spus despre un film de Chaplin că este mai bun decît altul. Mie **The Kid** mi se pare cel mai bun. Dar este un film scurt... **Goana după aur** a fost pentru mine de un comic atît de violent, am rîs atît încît, prima oară cînd l-am văzut, a trebuit să închid ochii ca să pot să respir. Eram bolnav de rîs. La vizionările următoare, am rîs desigur, dar n-a mai fost același lucru. Asta dovedește că e greu să judecăm filmele retrospectiv pentru că ne obișnuim cu ele, cu gagurile și efectele lor cinematografice. Probabil că Chaplin este, în cinematografie, «cel mai mare» dar există o medie a filmelor lui care este foarte ridicată. Să aleg **un** film de Chaplin... eu nu sînt capabil de așa ceva. El e «mare» și prin numărul de filme realizat. Filmele lui scurte, cele dinainte de 1914, conțin «invenții» absolut extraordinare. Dacă adăugăm apoi filmele de maturitate, de la **Timpuri noi** la **Un rege la New-York,** vedem că opera lui conține aproape toate temele comice și tragice ale cinematografului mondial.

— Am ajuns la sfîrșitul convorbirii noastre și aș dori să vă mai pun o întrebare. Se vorbește despre anti-literatură, anti-teatru, anti-pictură, etc., există oare și anti-cinema? Dacă da, cum poate fi el definit?

G. Ch. Anti-filmul? E destul de greu de răspuns... S-au încercat tehnici ieșite din comun; desenul pe peliculă, cum e cazul cu McLaren ...Chiar acum rulează la Paris un program cu noile tehnici de animație de la Hollywood și de pe coasta de vest a Statelor Unite, în care pot fi considerate ca atare și ultimele filme ale lui Godard, pentru că el se servește de cinematograf în scopuri pur politice. Punctul de vedere «cinema» nu-l interesează. El dorește să spună ceva și o face prin film așa cum ar fi putut-o face prin scris sau prin pictură. Și el nu e singurul. Același lucru se poate spune și despre un documentar. Să așezi o cameră într-un punct fix și s-o lași să meargă, poți s-o declari anti-film... Mai ales dacă consideri că film înseamnă să spui o poveste prin imagini. În concluzie cred că anti-filmul poate fi definit în funcție de concepția pe care o ai despre cinematograf.

Paris, 13 mai 1978
Convorbire realizată de
Annie DAUBENTON
și **Aristide PAULOPOL**



Convorbire cu Alain Resnais

Cinema Foarte punctual la întîlnire, îmbrăcat într-un trenci, cu o geantă de piele pe umăr, Alain Resnais pare un adolescent matur. Ne aflăm într-o cafenea, undeva lîngă Pantheon, așezați la o masă. Resnais răsfoiește încet numărul 3/78 al revistei «Cinema». Îi atrag atenția asupra unei pagini unde numele lui apare de mai multe ori. Ochii săi, foarte albaștri, au un licăr de interes; zîmbește — o face destul de rar; îi traduc aprecierile asupra ultimului său film **Providență**, proiectat la FEST-Belgrad '78. Reținut, consideră caracterizarea la adresa lui excesiv de măgulitoare. Închide revista și remarcă lipsa la Paris a unei asemenea publicații care să țină cumpăna între un magazin ilustrat și o revistă de teorie cinematografică. Îmi declară că se adaptează greu condițiilor unui interviu și că preferă o «convorbire prietenească» care să nu fie înregistrată pe bandă. Îi fac pe voie și încurajat de modul sincer și direct cu care îmi vorbește, trec la prima întrebare.

— V-ați asigurat scenarii originale prin colaborarea unor scriitori de prestigiu ca: Marguerite Duras pentru «Hiroșima dragostea mea», Alain Robbe Grillet pentru «Anul trecut la Marienbad», Jean Cayrol pentru «Muriel», J. Semprun pentru «Războiul s-a sfîrșit» și «Stavisky». Cu alte cuvinte, ați eludat dificultatea adaptării unei opere literare; cum ați eludat dificultatea adaptării unei opere literare; cum ați reușit aceasta și mai ales, cum ați reușit să-i convingeți pe acești scriitori să scrie special pentru film?

Al. Resnais: Cum să vă spun, în toate acestea un rol important l-a jucat întîmplarea. De pildă, pentru **Hiroșima...**, producătorii îmi cereau să fac, împreună cu Chris Marker, un documentar despre bomba atomică. Existau deja 16 documentare cu acest subiect și eu le găseam pe toate foarte bune. Am ezitat destul de mult... Pînă la urmă i s-a cerut lui Françoise Sagan să scrie un scenariu dar ea a refuzat. Am fost întrebat care sînt preferințele mele literare. Am citat cîteva nume printre care și pe cel al lui Marguerite Duras. Peste cîteva zile am primit un telefon de la ea, propunîndu-mi o întrevedere. Și așa s-a făcut că într-o după amiază am discutat împreună posibilitatea de a face acest al 17-lea documentar despre bomba atomică. La un moment dat ne-am dat seama că, în timp ce noi stăteam liniștiți de vorbă, existau în lume zeci de bombardiere ce zboară cu bombe atomice la bord și că asta nu schimbă cu nimic viața noastră de zi cu zi. Ne-am gîndit atunci să facem un film în jurul bombei atomice și să vedem ce repercursiuni poate avea ea asupra mentalității oamenilor. Iată cum s-a născut **Hiroșima...**

— Într-un fel, pentru acești scriitori, dv. ați fost un fel de corupător. I-ați «pervertit» la cinematograf.

Al. Resnais: E adevărat... La acea vreme Marguerite Duras era o debutantă în cinematografie. Nu scrisese încă «Moderato Cantabile». La fel și cu ceilalți... Dar aveau cu toții ceva în comun: simțul spectacolului. Toți scriseseră pentru teatru. În ceea ce privește «pervertirea» lor, trebuie să recunosc că-mi place ca scenariul ce-l am în față să fi ieșit de sub pana unui scriitor care păstrează oarecare «naivitate» față de cinema... Dar cum am spus, cu gustul spectacolului. Nu m-am gîndit niciodată să adaptez o operă literară. Nu m-a tentat. Știu totodată că e foarte greu. La o adaptare, la scenariul respectiv, se poate lucra și un an. Durează enorm de mult. Poate că într-o zi o să încerc...

— I se fac multe reproșuri cinematografului, ca artă. De pildă, că ar fi prea dependent de perfecționarea tehnicii. Credeți că cinematograful își face din propria sa evoluție un handicap?

Al. Resnais: Dependența de tehnică?!... Nu mi se pare un argument serios. Dacă pictorul schimbă dimensiunea pînzei, nici o modificare fundamentală nu intervine în arta sa. Cînd frații Van Eyck au descoperit pictura în ulei, estetica picturii a rămas aceeași. E adevărat că Truffaut spunea, mai deunăzi, că acum este atît de ușor să faci o imagine color încît, pînă la urmă toate imaginile ies urîte. Dar asta e o părere subiectivă... Și să vă mai spun și altceva: cînd Lumière și Edison au inventat filmul, ei nici nu se gîndeau măcar că acesta ar putea fi altfel decît sonor, în culori și chiar în relief. Există multe discuri făcute de Edison — sincrone cu pelicula — în care personajele din film vorbesc. E aproape o eroare tehnică faptul că filmul a rămas atîta timp mut... Și, pe urmă, după cum v-am mai spus, în toate artele tehnicile evoluează. Nu, categoric nu, ...argumentul nu stă în picioare!

— Se mai spune de asemenea că filmul e prea realist, că imaginea arată totul. Și mai ales se vorbește despre o «tiranie» a regizorului asupra spectatorilor, obligîndu-i să vadă doar ce vrea el...

Al. Resnais: Cu riscul de a spune o banalitate, reamintesc că atunci cînd este vorba de cinematograf, arta constă în a sugera ceea ce este în afară sau alături de imagine... Dacă există o «tiranie» a regizorilor, atunci ea este exercitată doar de regizorii slabi și mediocri. Și, de ce să n-o spunem, există și spectatori care se lasă «tiranizați», care nu vor să vadă decît ce le arată regizorul... Dar, la urma urmei, există și o tiranie a scriitorului, a pictorului, a sculptorului și așa mai departe... În ceea ce privește filmul, cred că trebuie subliniat faptul că există mai multe modalități de punere în scenă: într-o vreme plăceau filmele lui Welles, pentru că profunzimea cîmpului dădea libertate spectatorilor. Altădată camera înregistra tot ce-i cădea sub ochi, de-a valma, urmînd ca spectatorii să discearnă, să aleagă. Astăzi mi se pare esențial montajul. Aici realizatorul poate face, într-adevăr, o treabă subtilă și inovatoare. Pentru că un film se face prin acumularea anumitor planuri. Aceasta rămîne pentru mine un dat esențial. Eu simt că fiecare plan, luat izolat, cere un altul care să-l continue. E ca și cum sunetele... O singură notă nu spune nimic. Ea cere o alta. Și nu ori care alta, ci una anumită... Cred că în muzică asta se cheamă anarmonie. Nu sînt singur pentru că eu nu mă pricep deloc la muzică.

— Este ciudat, pentru că tocmai filmelor dvs. li se atribuie o structură muzicală. «Hiroșima...» de exemplu...

Al. Resnais: Poate că toate artele, deci inclusiv filmul, au la bază o structură care este comună. Nu știu... Cînd am făcut **Hiroșima...** nu m-am gîndit la muzică. Ulterior, într-adevăr s-a vorbit despre așa ceva.

— Pentru că veni vorba de «Hiroșima...», îndrăznesc să fac o remarcă. S-a vorbit la acest film de caracterul contrapunctic al imaginii și al benzii sonore, ori mie mi se pare că, de multe ori, această suprapunere capătă o tentă pleonastică, în sensul că atît imaginea cît și sunetul spun același lucru. Oare greșesc?

Al. Resnais: Nu greșiți deloc. Așa este. Și pot să vă spun că aceasta a și fost intenția mea: ca în anumite momente să dau un «respiro» spectatorului. Să nu-i mai solicit atenția distributivă — văz și auz. Să fac o pauză, un semn de punctuație dacă vreți. În toate artele e nevoie de așa ceva și cu atît mai mult în cinematograf, unde derularea în timp a acțiunii este continuă. Cititorul unui roman poate să întrerupă cînd vrea lectura și să mediteze asupra unui pasaj. La fel și în artele plastice. Chiar și în teatru există pauzele între acte... și dacă ele sînt suprimate, un bun regizor știe să le introducă, sub o anumită formă, chiar în spectacol. Eu am simțit nevoia să fac așa ceva și în filmul meu și am ales această modalitate, a «pleonasmului» cum ziceți dv. Poate că aceste secvențe nu sînt plasate chiar acolo unde trebuie. Asta e altceva... Ar merita poate să se facă o analiză mai amănunțită. Dar pentru așa ceva cred că filmul ar trebui «re-disecat» la masa de montaj.

— Domnule Resnais, dv. ați lucrat întotdeauna cu actori profesioniști avînd o puternică personalitate: Emmanuelle Riva, Delphine Seyring, Sacha Pitoeff, Yves Montand, Claude Rich, Dirk Bogarde... Nu vă plac, în film, actorii neprofesioniști?

Al. Resnais: Nu. Deși, recunosc, Eisenstein, Pabst, ca și școala italiană au obținut rezultate extraordinare chiar cu simpli țărani, luați de pe cîmp, care nu au avut alt dar decît că știau să vorbească. Cred că Bresson, de pildă, care este un caz limită, ar fi cîștigat, de nu altceva, cel puțin timp, dacă și-ar fi dat osteneala să explice ceea ce dorea să obțină unor actori neprofesioniști; dar dacă preferă să aibă mereu figuri noi, de ce nu?

— Spectatorii din România nu au văzut încă ultimul dv. film «Providența». Ca în filmele anterioare, reluați o temă ce vă e familiară: cea a trecutului, a memoriei...

Al. Resnais: Vă întrerup... Eu cred că am fost în mod injust catalogat ca un cineast al trecutului sau chiar al memoriei. Am pretenția să afirm că în niciun film de-al meu nu am utilizat vreodată un flash-back, în interesul curent al termenului. În **Hiroșima...** de exemplu, cînd eroina își «rememorează» trecutul, ea îl trăiește la timpul prezent. Nu știu dacă faptele s-au petrecut în realitate așa cum îi apar acum în fluxul imaginației. Ceea ce îmi pare că este caracteristic pentru cinematograf e putința de a manevra timpul. Dar pentru mine, timpul care mă interesează este un timp al «creierului». Un flux imaginar, dacă vreți. Este și el un timp... dar totdeauna la prezent chiar dacă are implicații în trecut sau și în viitor. Stînd acum de vorbă cu dv. eu mă gîndesc că la ora 5 am o întîlnire cu producătorul meu. Aici nu e deci vorba de memorie, ci mai degrabă, de o imagine anticipativă care se integrează în fluxul imaginarului. Ceva asemănător am încercat să redau și în filmul **Războiul s-a sfîrșit,** unde o serie de imagini, să le numim «ipotetice», converg spre mintea eroului, înghesuindu-se mai ales în momentele de emoție puternică. Fiind vorba de un revoluționar care are de luat decizii importante, în cumpănirea lor, un asemenea fenomen este foarte plauzibil. Cam așa înțeleg eu timpul în filmele mele, dar nu știu dacă am fost întotdeauna înțeles.

— Revenind la filmul «Providența», ce ne puteți spune despre el?

Al. Resnais: Cred că cele relatate în revista dv. sînt foarte exacte, deși excesiv de măgulitoare. Ceea ce aș putea să adaug este că am dorit să fac un film despre bătrînețe. Niște variațiuni pe această temă. Fiind vorba despre un scriitor, am încercat să văd dacă imaginația, continuînd să funcționeze, poate să însemne o supraviețuire. Sau, cu alte cuvinte, în ce măsură creierul poate lupta pentru a menține integritatea trupului.

— Domnule Resnais, acum, la apogeul unei cariere artistice bogată în reușite, puteți să-mi spuneți dacă ați realizat în practică ceea ce ați gîndit despre cinema ca tînăr debutant?

Al. Resnais: Spre deosebire de colegii mei de generație, eu sînt incapabil să teoretizez. N-am scris în viața mea nici o pagină de teorie sau critică cinematografică. M-am pus să fac filme și le-am făcut. Știți povestea cu cei doi șoareci care cad într-o oală plină cu lapte... Unul vociferează arătînd modalitățile de a scăpa din oală și... se îneacă. Celălalt dă dezesperat din labe, laptele se face unt și astfel scapă. Cam așa se petrec lucrurile și cu mine.

— Acum nu mă adresez regizorului ci spectatorului de film Resnais... puteți să-mi citați cîteva filme preferate?

Al. Resnais: Imposibil. Ar trebui să vă înșir cel puțin 1 000 de filme. Dealtfel cred că clasificările de genul «cele mai bune 10 filme ale lumii» sînt cel puțin naive. Lucrul este și mai greu atunci cînd tu însuți ești «făcător» de filme...

— Și totuși, Truffaut, în «Noaptea americană» mărturisește, aproape nedisimulat, că ar fi vrut să realizeze «Cetățeanul Kane».

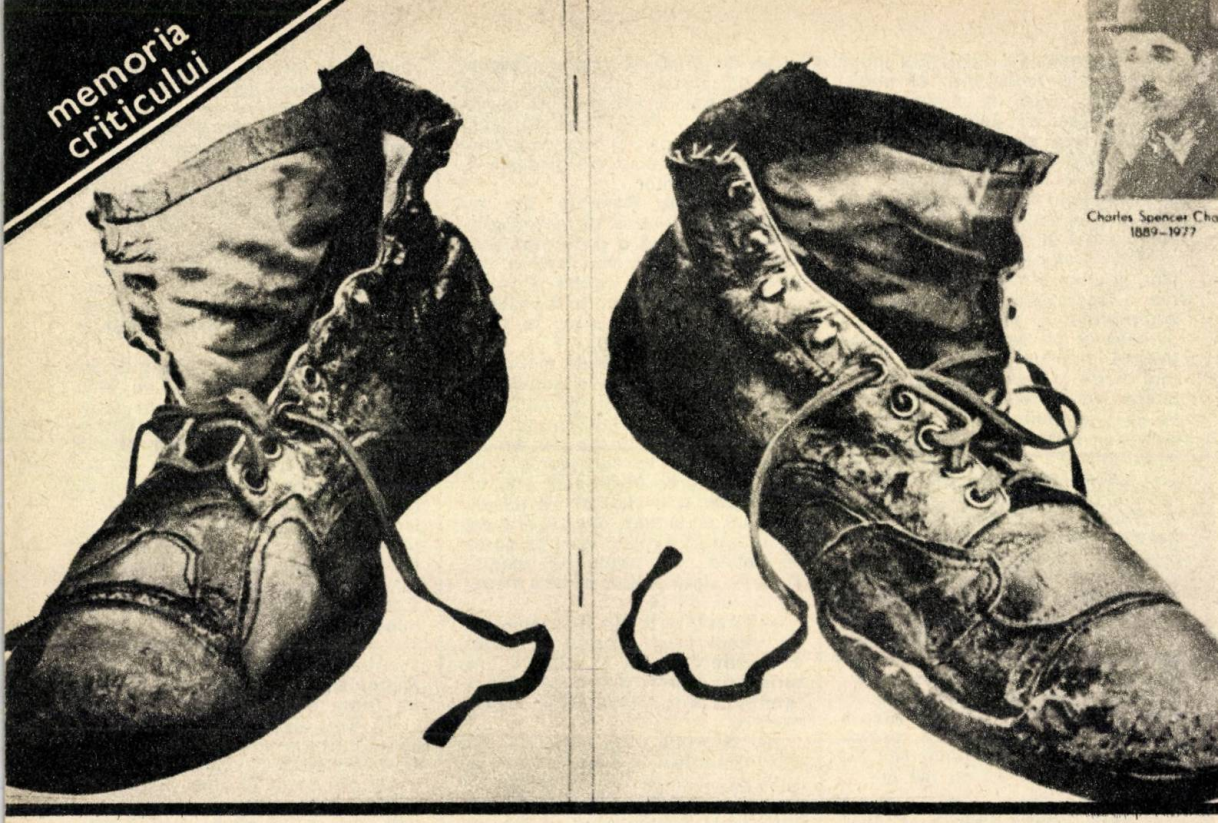
Al. Resnais: Care dintre noi n-ar fi vrut să-l facă? Cînd l-am văzut prima oară mi-am zis: «Iată filmul pe care-l aștept din copilărie».

— Proiecte?

Al. Resnais: Pregătesc un film care se va numi **Unchiul meu din America.** Va fi un film de ficțiune dar totodată documentar, pe teme de biologie. Încerc să alternez cele două genuri. Revin deci, într-o oarecare măsură, la preocupările mele de tinerețe dar continui totodată să mă ocup de probleme psiho-fiziologice. Am un colaborator prețios în biologul Henry Laborit care pe lîngă coautor al scenariului va interpreta propriul său rol în film. Scenarist principal este Jean Gruhault care a lucrat și cu François Truffaut. Sper să pot începe turnările în octombrie, într-un sat din Bretania.

Apoi, ca orice «convorbire prietenească» ce are loc în această primăvară «tomnatecă» în Franța, conversația alunecă spre tema recordurilor meteo. La mulțumirile pentru amabilitatea ce-a avut-o de a-mi acorda o întrevedere, Resnais opune un politicos «mi-a făcut plăcere», și ne despărțim cu un cordial «au-revoir».

Paris, 16 iunie 1978
Convorbire realizată de
Annie Daubenton și
Aristide Paulopol



Charles Spencer Cha
1889–1977

1932 - Ion Călugăru despre Charlot*

Cinema

Să ne oprim asupra unui om care, deși viu, a intrat în istorie. În istoria spectacolelor pe care umanitatea și le servește ea însăși. Să privim statuia plăsmuită din umbră și celuloid a domnului Charlot (...) De ce ne oprim asupra lui Charlot? Fiindcă este clipa cînd cinematograful aflîndu-și o axă în universalismul uman fără a stărui asupra miilor de tradiții provinciale — ca limbă, pitoresc vizual — își găsește un echilibru propriu și o pildă în Charlot. Ca să înțelegem ascensiunea lui, nu voi presăra discursul cu date, nu voi explica nimic, voi afirma ceea ce este vădit pentru toată lumea, ținînd totuși a reduce la o singură trăsătură pe erou...

Umbra unui erou

(...) Din comediile grăsunului Fatty — dispărut de pe firmament în urma unui scandal public — din cele ale idiotului fără niciun fel de scuză, Zigotto, acel clown hrănit cu lămîie și prune verzi, din tot amestecul visat, din toată confuzia de drumuri, oameni, trenuri, cai, fiare, peisaje, s-a desprins o figură care a cucerit de mult simpatia. Un băiețandru cu mustăcioară de crai, ciopici ca niște caice, bastonaș și pălărie tare: Charlot.

Băiatul acesta simpatic și hahaleră părea foarte cunoscut. Părea mai mult umbra unui spectator din sală aruncat pe ecran, decît un scăpat din lanterna magică, gonit de furia razelor. Semăna bine cu un țigan care și-a pierdut vioara; fudul de pălăria lui, fudul de forța lui de Don Juan neînvins. Întîmplarea ca omul din sală să ajungă pe scenă nu părea atît de ciudată cum ar crede lumea conștientă și lucidă. Un client din sală pe ecran? Da, era cu putință. Fiindcă cinematograful de atunci, și mai cu seamă pentru copiii cu mințile aprinse, era o sală unde nu se dădea un singur spectacol, ci spectacole multe, în fiecare ungher alt spectacol (...) De aceea lumea venită la cinematograf să i se servească o porție de eroism, a părăsit la apariția lui Charlot zona de înaltă tensiune a aventurii ca să se supună farmecului dulcii tristeți și hazului fără voie.

Mi-aș îngădui să afirm că pretutindeni, în toate sălile de cinema de pe cele cinci continente, apariția lui Charlot a trezit același sentiment: părea cunoscut. Băiatul fără educație, fără țintă, ghinionist și

---

—Mic discurs în care va fi vorba de Charlot

încurcă-lume, deși circula pe ecran fără să se fi înarmat măcar cu un pașaport Nansen (ca un emigrant care n-are dreptul să intre în continentul vieții), băiatul care se împleticea în povestirea care trebuia să fie dreaptă, pe înțelesul tuturor, se hazarda și se retrăgea, mișcîndu-se pe o axă de frică, știindu-se singur și avînd împotrivă-și legea firii și legea oamenilor, avea totuși tovarăși în toate sălile. Toată clientela care venise la ospătăria eroismului — cinematograful — căci ce altceva este o sală de spectacol decît o mare ospătărie unde vin oamenii să-și sature așa-numitele suflete? — toată clientela venită ca măcar cîteva ceasuri să colinde țări pe care nu le va vedea niciodată aevea, să trăiască pe socoteala ei isprăvi supraomenești, a dat mărturie pentru golan, declarîndu-l geniul ei, acordîndu-i dreptul de a exista ca unul ce aduce un folos. Și dacă Charlot avea toată bunăvoința să fie un erou după cum doreau oamenii, îi ieșeau însă toate pe dos. De aceea slăbiciunea lui a fost poreclită putere, iar clownul începea a vesti oamenilor un nou fel de eroism — cu alte cuvinte, un alt fel de sistem de a se deosebi om de om și de mulțime, dar fără trufie deșartă. Altfel de a se deosebi decît viteazul care se întorcea din război, dus pe scut cu prada: altfel decît toți cei puternici care sînt greșite plăsmuiri ale naturii. Eroul Charlot avea o calitate pe care n-o aveau eroii groazei, nici ai vitejiei, îți dădea voie să rîzi de dînsul, să-ți fie milă de el și chiar să-l ocrotești. Pînă atunci, cetățeanul fusese, precum am arătat, la un spectacol care nu semăna cu nimic din ce văzuse toată ziua. Altfel de uniforme, altfel de puteri se ciocneau (...) Și iată că unul singur un orfan pirpiriu își îngăduia cu mare nevinovăție să calce tradiția, să ajungă la rezultate apropiate cu vitejii printr-un miracol care era și o glumă. Pe vremea aceea filmul lui Charlot, scurt, concentrat și direct, era adorabil ca o fotografie confecționată la bîlci, ca o mascaradă de circ; laconic ca o proclamație de zile mari (...).

Charlot, o mască

Nu știu dacă Chaplin e mare tehnician. N-a dus mult prea departe tehnica învățată de la alții: tehnica simplă, simplistă a lunetei magice, a pantomimei umbrelor. Nu știu dacă este un mare actor — fiindcă sînt alții care sînt mai integral actori ca dînsul, în sensul că pot să întrupeze mai multe feluri de oameni cu aceeași îndemînare și adîncime. Nu știu dacă este un inovator scenarist — fiindcă scenariile lui sînt scurte adaptări de mici romane melodramatice la necesitățile fotogeniei. Dar știu că el a adus și impus în cinema o mască în sensul teatrului antic și al comediei dell'arte. O mască permanentă. Și mai presus de toate un izvor de molipsire în durere și, dacă vreți, o bancă unde se convertește durerea în comic...

Charlot, un permanent orfan

Charlie Chaplin, Charlot — cel dintîi venit în ordine a comicilor moderni — înalță comicul pînă acolo de unde l-au detronat meșteșugul și producția multiplă a lucrătorilor scenei. Cel dintîi care impune în cinema o mască, după care au învățat și alții să facă la fel. Este omul trist, care nu se încadrează în niciun fel de categorie din acelea care au un cuvînt de spus; o normă de conduită: rămîne în permanență pe dinafară. Este un om din popor care păstrează nealterată eleganța animalului, cochetăria femeii, un bun simț, o logică sănătoasă dar și un romantism care îl împinge să reia existența de la izvoarele ei îndepărtate, să reconstituie pe propria lui răspundere experiențele altora. El este marele orfan. În felul în care era un bătrînel bucureștean de vreo 60 de ani pe care l-am cunoscut (...) Arătarea lui de ied speriat și fisticit stîrnea rîsul (...) În fiecare săptămînă începea viața de la început cu beția, leșinul în stradă, baia de la Salvare, toate remușcările și declarația de principii că el este profesor (...) În căderea lui păstra o trăsătură de mîndrie și în tristețea lui un sentiment de cabotin care se alintă pe sine ca o rudă de sînge foarte apropiată, dar se și admiră. Nu vi se pare că Charlot repetă aproape aidoma viața profesorului orfan de 60 de ani? Că de aceea a fost îmbrățișat de toată orfănimea care se ridică la milioane și milioane în toate centrele, pe măsură ce se descompune familia și crește sentimentul unei colectivități mai vaste (...).

Nu arătarea cea adevărată a lui Charlie Chaplin, născut la Londra, odraslă de saltimbanci, el însuși în adolescența lui artist de music-hall, pornit în turneu prin America, ajuns acolo o glorie a pantomimei animate, ne interesează, oricît datele reale îl explică și l-ar contura. Ci asupra tipului, vagabond între credință, sfruntare, defetism al vieții cotidiene, singuraticul om început și sfîrșit, blestematul pentru care nu există Dumnezeu în ceruri, nu există mîntuire pe pămînt — vom stărui; despre Charlot, devenit o legendă...

În 1932, scriitorul Ion Călugăru a vorbit în Aula Fundațiilor despre idolul zilei — Charlot. Un domn indignat l-a întrerupt: «E o rușine să se vorbească despre un saltimbanc, aici!»... Iată textul cu pricina...

S-a scris totuși atîtea despre Charlot că nu vedem ce am adăuga noi. S-a epuizat estetica, umanismul și s-a cheltuit atîta ingeniozitate verbală ca pentru lingușirea unui monarh. Dar, ce nu s-a spus destul este că Charlot nu era cu putință în alt timp. Charlot nu se putea bucura de încrederea lumii decît atunci cînd vechi norme de convietuire au căzut și lumea pe Terra a garantat cea dintîi pentru existența lui Charlot, fiindcă era un semen al ei. O mărturisire prețioasă în această privință găsesc în scriitorul mutilat din războiul 1914—1918, Blaise Cendrars, care spune: «Charlot s-a născut pe front... tot frontul, în 1915, nu vorbea decît de Charlot... Într-o dimineață cînd descinsei la raport, murdar, zdrențuit, cu o barbă de peste 60 de zile, cu pantalonii sfîșiați de sîrmă, am căzut în mijlocul unui grup de artileriști care m-au

«Charlot nu este o metodă de viață, o metodă de desfătare», ci o stare de spirit a mulțimilor citadine, de la 1900 încoace»... (Ion Călugăru)

primit cu strigătul: — «Uite-l pe Charlot!... și au izbucnit în rîs (...)

...Acest bun de nimic care intermediază viața din vis cu strada cu oamenii, cu rînduiala pe care și-au dat-o, este

O personalitate

O personalitate cu tot ceea ce acest cuvînt deșert a dăruit oamenilor, o iluzie spre a se mîndri cu o calitate, presupusă, fără a le da și o bază socială. Charlot crede în dreptul omului, fără să cunoască Declarația Drepturilor Omului, fără să aibă nevoie măcar a invoca autoritatea ei (...)

Charlot închide ciclul culturii burgheze. Dar fără să vrea, fără să facă profesie de credință. Atît cît o poate închide un om sau o generație. O închide fiindcă este revoluționar? Nu... Cugetarea lui nu ajunge acolo, nici sentimentele lui pînă la o astfel de înălțime. El este un dezorientat din care se desprind gesturi ca dintr-o jurubiță; curg sentimente ca dintr-un sifon stricat. Dar dezorientat fiind, slab și fără apărare, are un instinct ager: este un protest permanent viu, deși schițat cu grație, fără nici un fel de pornire dușmănoasă, a unui ins care nu bănuiește măcar că semenul sau destinul sînt vinovate de nemernicia lui. Căci cu toată masca lui categorică, cu toată formula lui de artă — dacă se poate numi formulă de artă, emoția nefiltrată care nu e chintesența unei realități — Charlot, omul din afară de societate, nu este o metodă de viață, o metodă de desfătare, ci o stare de spirit a mulțimilor citadine din 1900 pînă astăzi. Pe care Charlie Chaplin a formulat-o. Așa precum un măgar declanșează geniul flămîndului fugărindu-l în arenă (în filmul **Circul**), Charlot legitimează lumii moderne, unei bune părți din lumea modernă, nesiguranța ei, dorul ei de a fi iar animal pur și om, dar în același timp confuzia ei. El convinge lumea modernă că nu trebuie să se rușineze de slăbiciunea, de ridicolul ei; îi dă o justificare a strîmbătății și corupției ei. Îi arată că mai departe nu poate merge și de aci începe golul sau alt ciclu de viață diferit de cel de pînă acum.

De aceea costumul lui Charlot, deși amintește pe al clownului, este caricatura costumului burghez năravurile lui — o parodie, generozitatea lui și toată strădania lui, o caricatură.

Și pentru acest motiv lumea i-a fost recunoscătoare (...)

1932

Animația

(Urmare din pag. 49)

țiu Sîrbu) și pînă la desenele lui Iulian Hermeneanu **(Planeta vacanței** — 1971, **Ciopîrțilă** — 1973, **Aniversarea** — 1978, pentru a cita doar cîteva mai recente, dintr-o filmografie susținută an de an, începînd din 1951) urmărim o continuă demonstrație a virtuților desenului animat, poate cel mai accesibil și mai îndrăgit dintre toate genurile animației. Cu destul temei s-a spus că în lumea filmului de desen animat nu există altă realitate decît aparența. Dar totodată, nu-i aceasta și condiția jocului, a proiecției în ipotetic, a acelui atît de ușor «mă făceam că sînt», cu care încep jocurile copiilor, devenit printr-o singură linie mișcătoare, chiar «sînt»?

Fenomenul caracteristic cine-animației românești din ultimii ani, este, așa cum reiese și din această succintă trecere în revistă, efortul permanent al creatorilor — și tehnicienilor deopotrivă — de a-și reînnoi mijloacele de expresie. Cu atît mai salutar acest efort de permanentă căutare și investigare a unor zone noi, de împrospătare a limbajului, într-o artă, care prin natura ei are tendința să utilizeze repetiția, imitația, clișeul.

Șansa filmului românesc de animație, calea spre a cristaliza toată această largă și diversă arie de creație într-o «școală», într-un moment revelator și caracteristic, de vîrf, este de a se structura (paradoxal, acesta este poate singurul punct cert de convergență cu filmul cu actori) pornind de la meditația artiștilor creatori. Căci chiar pornind de la un semn grafic, de la un tipaj, de la asamblarea inspirată a unor cartoane, în ultimă instanță, meditația artistului plastic interesează, meditație care nu poate fi decît actuală. Ne vin iarăși în minte cuvintele prin care Victor Iliu definea personalitatea lui Ion Popescu Gopo: «...e un mare artist, nu numai pentru că produce din mai nimic operă de artă, pentru că adună mari premii internaționale... El este un artist care are simțul actualității în sensul cel mai profund. El intuiește exact direcțiile și liniile pe care se mișcă spiritul nou, simte temele gîndirii contemporane, ținta neliniștii, a interogațiilor omului epocii noastre».

Noii stăpîni ai Hoollywood-ului?

La începutul anului 1978, timp de patru săptămîni, ziarul francez «Le Monde» a publicat un ciclu de articole — semnate de doi buni cunoscători ai problemei, David Alper și Lise Bloch-Morange — despre noul Hollywood, despre noii săi stăpîni, despre evoluția sa economică fără de care nu se poate concepe astăzi arta cinematografică. Ne vom permite a «decupa» acest studiu ca pe un scenariu de film documentar, căci autorii au lucrat cu măiestrie și exactitate de documentariști, cu prim-planuri, cu o bună bandă sonoră, cu portrete, ca în documentarele serioase.

Cinema

Istorie: De cîțiva ani, Hollywoodul a suferit o schimbare fundamentală — și anume, de cînd marile studiouri, aceste fabrici de vise la scară planetară, au trecut sub controlul grupurilor bancare și așa-numitelor «conglomerate financiare». În 1962, «Universal» devine primul o ramură a lui «Music Corporation of America», întreprindere diversificată avînd ca cifră de afaceri ceva mai mult de 800 milioane de dolari. În 1966, «Paramount» devine una din cele douăsprezece divizii ale trus-

tului petrolifer multinațional «Gulf and Western», a cărei cifră de afaceri se ridică la 1,67 bilioane de dolari. În 1967, «United Artists» devine proprietatea lui «Transamerica Corporation», conglomerat care operează îndeosebi în domeniul imobiliar și al asigurărilor, proprietar al unei companii aeriene, ca și al unei societăți pentru închirierea de mașini. În 1969, «Warner Brothers» este incorporat în grupul «National Kinney Corporation», specializat de altfel în investiții imobiliare. Între 1969 și 1972, un antreprenor din Las Vegas, Kirk Kerkorian devine proprietarul lui «Metro Goldwyn Mayer». În căutare de capitaluri pentru investițiile sale, acest Kirk Kerkorian va hotărî în 1970 să scoată la licitație patrimoniul artistic al marei case de filme, acumulat în 45 de ani, evaluat la 150 de mii de costume și 12 mii de accesorii, provenind din 2 200 de filme.

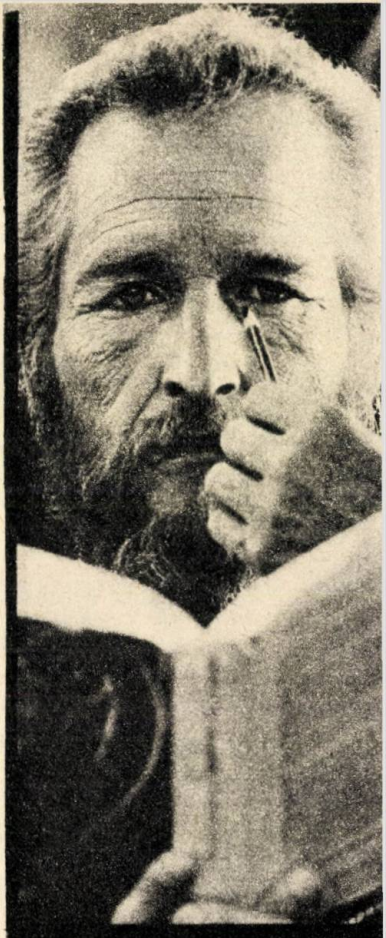
«Cel ce suferă un eșec la Hollywood, devine imediat un lepros»

Declarația avocatului Tom Pollock: «Studiourile de filme nu reprezintă decît o picătură de apă în oceanul intereselor societăților multinaționale.»

Declarația patronului lui «Gulf and Western» — cel ce deține studioul «Paramount», 6% abia din cifra de afaceri a societății: «Sîntem recunoscători lui «Paramount» de a fi produs **Love Story** și **Nașul,** dar ne puteam descurca și fără ele».

Întrebare: De ce s-au aruncat conglomeratele financiare asupra studiourilor de filme? Explicația cea mai curentă este că ele aveau nevoie să investească surplusurile financiare și au ales acest sector prestigios al filmului, extrem de flatant pentru o imagine de marcă în fața acționarilor. Totodată se consideră că o cauțiune a marilor societăți financiare permite patronilor de studiouri să obțină mai ușor împrumuturi bancare. În practică însă, mariajul între conglomerate și studiouri se dovedește împotriva naturii, așa cum a dovedit-o ruptura scandaloasă care a intervenit între «United Artists» și «Transamerica» la începutul anului 1978.

Conflictul «United Artists» — «Transamerica»: Din 1977, conducătorii lui U.A. au declarat că apartenența lor la «Transamerica» nu era benefică nici pentru unii, nici pentru alții: ei se plîngeau că pierd timpul dînd mereu socoteală — în ședințe plicticoase — asupra hotărîrilor lor, cu atît mai mult cu cît excelenta lor situație nu avusese drept consecință o urcare a cursurilor acțiunilor lui «Transamerica». Trebuie spus că «United Artists» se bucură de un prestigiu imens printre marile studiouri hollywoodiene. El e singurul care a posedat platouri de turnaj și care s-a specializat în producția de filme realizate de regizori independenți. În ultimii doi ani, acest studiou a cucerit Oscar-ul pentru cel mai bun film: în 1976 cu **Zbor deasupra unui cuib de cuci,** în 1977 cu **Rocky.** 1977 a fost de altfel cel mai bun an al studioului de la crearea sa în 1919 (de către patru artiști, și ce artiști: Mary Pickford, Charlie Chaplin, Douglas Fairbanks, W.D. Griffith!) Ca atare, președintele lui «Transamerica» nu a văzut nici un interes în a se separa de o întreprindere aflată în plină expansiune și a replicat celor de la «United Artists» că sînt liberi să se retragă din afacere dacă nu sînt mulțumiți. Este ceea ce s-a și întîmplat: la jumătatea lunii ianuarie 1978, cei cinci conducători ai lui «United Artists» și-au dat demisia. Ei constituiau cea mai prestigioasă echipă a cinema-ului american, în fruntea lor fiind Mike Medavoy, vice-



John Milius: «*Roy Bean* — **scenariul meu preferat — a fost sabotat» Paul Newman pregătind rolul lui Roy Bean**

Dosarul retro al producătorului

Tay Garret,

extraordinarul regizor al celor **7 păcate,** unul din cei mai mari gag-men-i ai filmului american, nu e deloc blînd în amintirile sale față de producătorii săi de dinainte de război: «Louis B. Mayer (boss-ul producției la Metro Goldwyn între 1927—1957) vedea în mama sa încarnarea perfecțiunii, tot ceea ce îi era acesteia apropiat devenea perfect și tot ceea ce-i era străin — detestabil. Preocuparea lui principală era ca fetele să fie toate frumoase, toate trase după același model și machiate în același fel. Obișnuia să spună operatorilor: «Ascultați, nu mă interesează cum vă descurcați dar dacă fata asta cade în noroi, vreau ca atunci cînd se ridică să aibă o față impecabilă». Harry Cohn (boss-ul de producție al «Columbiei») considera că nu poate să existe suspense într-un film, dacă banca nu dădea faliment și dacă eroul nu devenea bogat.»

președintele producției pe coasta de vest, una din cele mai luminoase figuri ale producătorului competent în artă, socotit și de Truffaut drept «cel mai bun dintre toți».

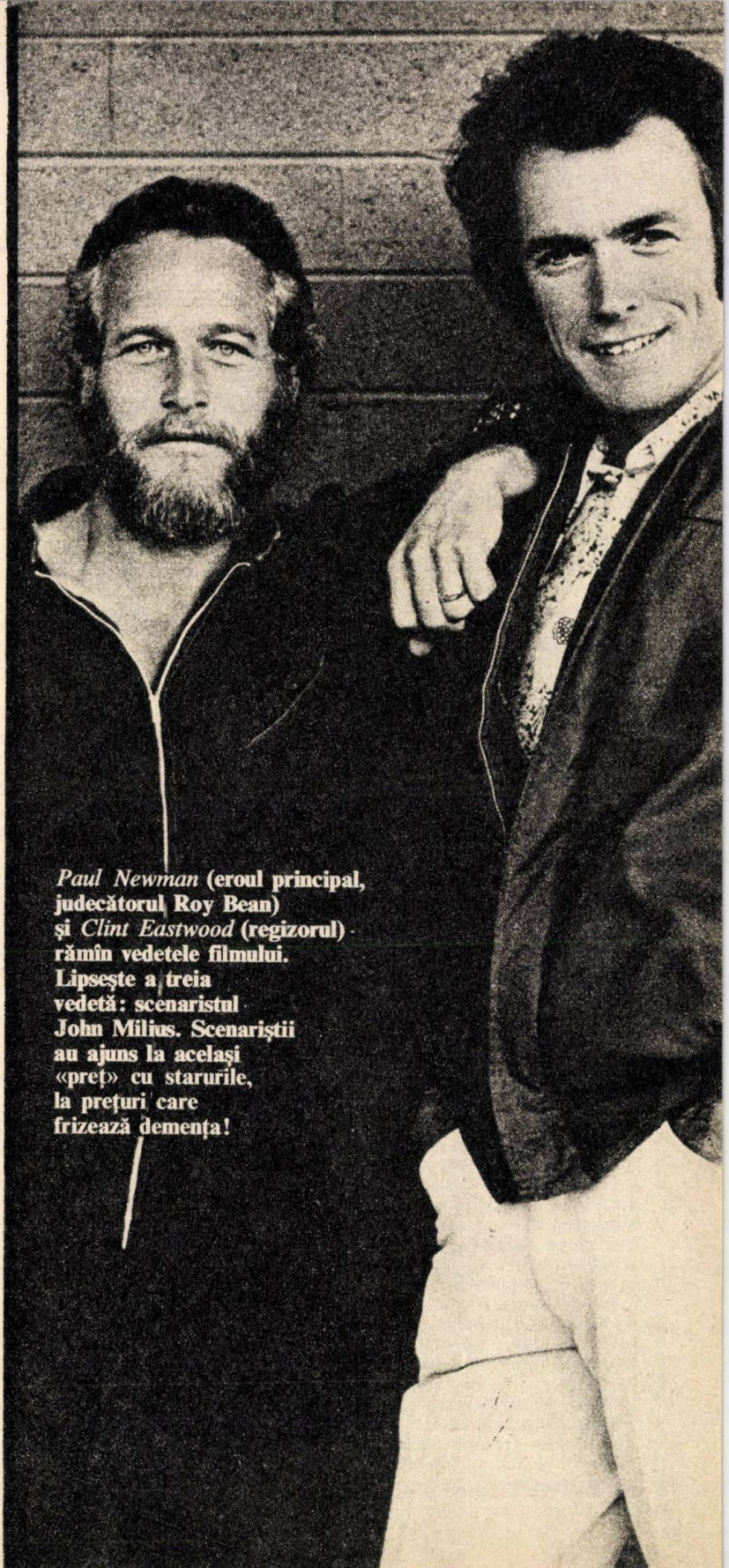
Povestea lui Mike Medavoy: «Am debutat în sala de serviciu a lui «Universal», la 20 de ani, ca o «tabacheră». Cred că știu să judec bine oamenii, i-am lansat pe Steve Spielberg, Hall Ashby, John Milius și mulți alții. Mi-a plăcut această meserie pe care am înțeles-o repede. În cariera mea cred că am fost servit și de noroc. Dar, mai ales, am fost un deajuns de bun jucător de șah. De obicei, măsor bine riscurile, ajutat de un bun simț al anticipării. Nu există nimic magic în arta de a conduce un studiou. Privesc statisticile, urmăresc cariera filmelor de succes, studiez rețetele, perioadele de flux și reflux, pe scurt, învăț să fac filme. La 20 de ani, cînd pui pentru prima oară piciorul într-un studiou, crezi că vei descoperi vreun mister ignorat de către muritorul de rînd. Dar cu cît pătrunzi în «sfînta sfintelor», cu atît îți dai mai bine seama că filmul e un business și mai puțin o artă.»

Insert: «Filmul e un business, nu o artă». Iată creșterea costului unui film din 1940 încoace: 1940 — preț mediu 400 mii dolari; 1975 — 2 500 000 dolari; 1977 — 5 400 000 dolari. **Starwars** (Războiul stelelor) a costat 10 milioane de dolari, ca și ultimul film al lui Spielberg. **Apocalipsul, acum** al lui Coppola — a ajuns la 28 milioane de dolari buget. Pentru a fi rentabil, un film trebuie să aducă rețete de două ori și jumătate mai mari decît costul producției sale.

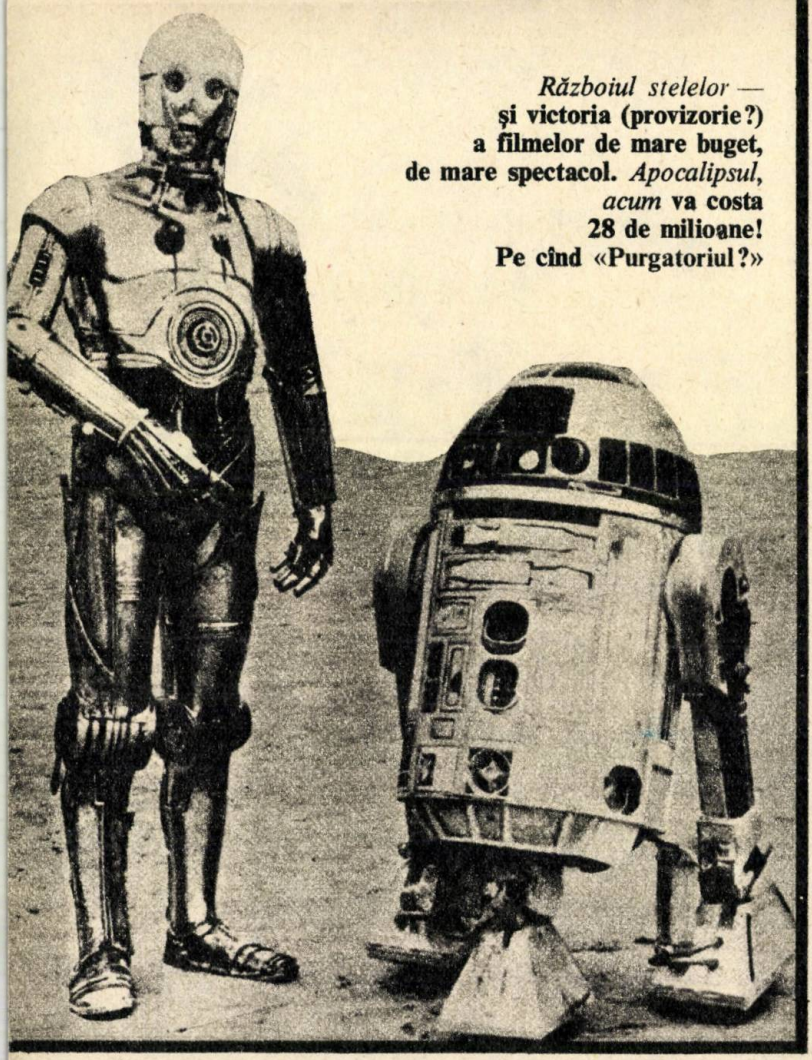
Declarația avocatului Eric Weissman: «Insecuritatea financiară e atît de mare, miza jocului e atît de enormă, încît dacă eșuezi cu un film devii instantaneu lepros»

Producătorul: «La Hollywood, adevăratul șef de orchestră al unui film este producătorul. Rolul lui e complet diferit de cel al producătorului european. Din anii '50, producătorul nu mai este salariatul studiourilor, el lucrează pe contul său, semnînd contractele cu studiourile pentru fiecare film. El e cel care trebuie să găsească un scenariu bun...»

Declarația producătorului Irwin Winkler (Oscar '77: **Rocky**): «Un bun scenariu vine o dată într-o viață și e foarte rar ca să fie opera unui necunoscut»...



Paul Newman **(eroul principal, judecătorul Roy Bean) și** *Clint Eastwood* **(regizorul) rămîn vedetele filmului. Lipsește a treia vedetă: scenaristul John Milius. Scenariștii au ajuns la același «preț» cu starurile, la prețuri care frizează demența!**



Războiul stelelor — **şi victoria (provizorie?) a filmelor de mare buget, de mare spectacol.** *Apocalipsul, acum* **va costa 28 de milioane! Pe cînd «Purgatoriul?»**

Producătorul: ...el procură banii, alege realizatorul, semnează acordul pentru distribuirea filmului cu un mare studiou. Într-un al doilea stadiu, el împarte cu studioul responsabilitatea financiară, iar responsabilitatea tehnică şi artistică cu regizorul. Lui îi aparţine supravegherea bugetului şi a desfăşurării turnărilor — el, de pildă, hotărăşte dacă merită să cheltuieşti 25 de mii de dolari pentru a ameliora o filmare. Cinematograful european, care se bazează în întregime pe regizor, este imposibil la Hollywood, unde producătorul este totodată autor al filmului.

Scenaristul: Cheia producţiei de filmare la Hollywood este scenariul. În jurul proprietăţii literare se duce o formidabilă bătălie între producători. În cinematograful american, scenariul este hotărîtor. Nimeni nu va face un film după o idee vagă sau repede expusă, oricare ar fi geniul regizorului. Dreptul de cumpărare a cărţilor sau a scenariilor originale a atins de altfel sume care frizează demenţa. Iar bunii scenarişti sînt consideraţi la fel de importanţi ca vedetele actoriceşti. Există, anual, nu mai puţin de 6 000 de scenarii originale scrise de profesionişti şi de amatori, aspiranţi la glorie şi avere. De la studentul în drept la barman sau garagist, toată lumea are un «script» în sertar, la Hollywood.

Povestea lui Earl Mac Rauch (povestită de Irwin Winckler): «Trebuie să ai fler şi noroc. Uite, de exemplu, ultima noastră cucerire, Earl Mac Rauch, un tînăr la nu mai mult de 25 de ani; l-am cunoscut cînd a debarcat pentru prima oară în California, complet pe geantă. A trecut într-o zi pe la noi, din întîmplare, şi ne-a spus că n-are nici un ban. I-am dat ceva şi n-am mai auzit vorbindu-se despre el multă vreme, pînă într-o zi cînd, apucat de un scrupul tardiv, ne-a telefonat, spunîndu-ne că vrea să scrie ceva ca să-şi achite datoria. Aveam ceva în cap, un love story în decorul unei mari orchestre, şi i-am sugerat asta. Un an mai tîrziu, el ne-a dat 30 de pagini, din care «am tras» **New-York, New-York,** ultimul film al lui Martin Scorsese».

Bătălia pentru controlul creaţiei: Cînd un producător are în mînă un scenariu bun şi a obţinut acordul unui studiou pentru a-i finanţa filmul, atunci începe între ei o luptă fără răgaz pentru «controlul creator». Studiourile încearcă să-şi ia cît mai puţine riscuri, în timp ce producătorul — dacă e demn de acest nume — se bate pentru calitatea artistică.

Povestea lui John Milius: La 22 de ani el este unul din scenariştii vedetă ai Hollywoodului **(Jeremiah Johnson, Judge Roy Bean)** ca acum, la 33 de ani, să nu mai pară a avea dificultăţi cu «sistemul». El a trecut la regie **(Dillinger)** şi în 1976 a creat propria sa societate de producţie, sub aripa protectoare a lui «Warner Brothers». John Milius e o forţă a naturii; el are mai mult aerul unui om din pădure decît al unui intelectual şi, dealtfel, «religia» lui este surf-ul «Fac parte din mafia şcolilor de cinema, al căror naş este Coppola. Acum zece ani, cînd am debutat, aveam cu toţi ceva în comun — dorinţa de a crea un nou cinema şi nu aceea de a cîştiga bani, ceea ce nu mai este tot atît de adevărat şi azi. Acum 15 ani, priveam în urmă; eram admirator al cineaştilor din epoca de aur, John Ford, Raoul Walsh, Howard Hawks — eu personal am fost întotdeauna un fanatic al lui Kurosawa. Dar nici eu nici prietenii mei nu am făcut filme «à la manière de...» Dealtfel consider că sîntem încă tineri şi că nu am făcut încă filme foarte bune, dar sper că asta se va întîmpla o dată cu maturizarea. Dispreţuiesc Hollywoodul, dar acolo se culege ceea ce se seamănă şi nu merită denigrat; n-am nimic împotriva sistemului, ci împotriva unor oameni care din fericire se schimbă tot timpul. Cum zicem noi, surfiştii, nu valurile îmi pun probleme, ci murdăriile care plutesc la suprafaţă. Ca scenarist, ştiu că nu eşti stăpîn pe opera ta».

Racord la conformismul lui John Milius — sfidările lui Bob Rafelson: Bob Rafelson n-are nimic dintr-un surfist californian, el pare un intelectual newyorkez sofisticat, avînd un accent disperat în privire. Specialitatea lui Bob Rafelson sînt filmele cu buget mic (niciunul nu depăşeşte un milion de dolari), filme de nuanţă psihologică, de observaţie intimă — cum ar

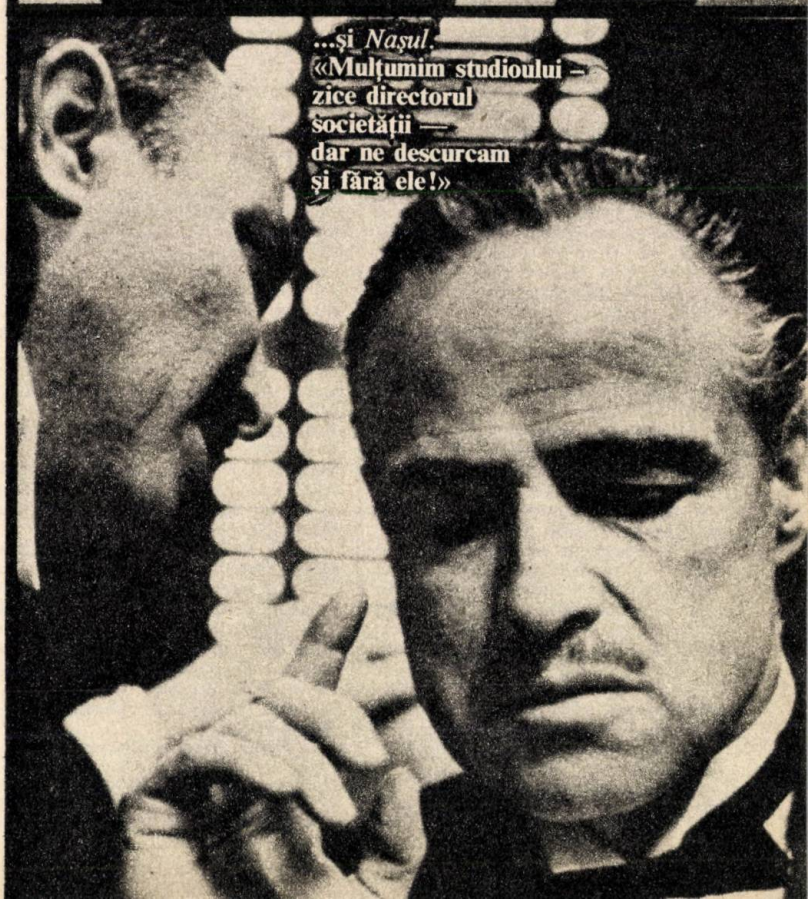
Nimic magic în a conduce un studiou

Hollywoodul: un «business» ca oricare altul

fi, exemplar, chiar filmul său, celebrele **Cinci piese ușoare** — pe scurt, filme «europene», incompatibile cu mentalitatea și ritualul hollywoodian. Reacția profesioniștilor nu a întîrziat: «Eram foarte rău văzuți de «sistem»; John Milius, îndeosebi, zicea că sîntem destructivi, că vrem moartea Hollywoodului, pentru că filmele noastre reflectau puncte de vedere prea personale, prea intimiste, care nu erau deloc pe gustul publicului american. Studiourile, bineînțeles, s-au grăbit să ne imite, dar n-au reușit, pentru că nu au o concepție originală despre cinema. Nu uitați că șefii studiourilor sînt cu totul rupți de lumea reală și-și petrec tot timpul repetînd că ei știu, cu certitudine, ceea ce vrea publicul. Găsesc aceasta cît se poate de periculos; eu nu am incredibila lor siguranță de sine. Am socotit întotdeauna că nu există nici un motiv pentru ca noi, americanii, să nu putem realiza filme profund personale, cu buget mic, ca europenii... Și acum continui să lucrez mai repede și mai simplu decît studiourile. Și cînd mă gîndesc că lumea întreagă are un cult romantic pentru Hollywood, acest microcosmos narcisiac! E într-adevăr ridicol, căci nu există loc în lume unde să existe atîta risipă de talent ca într-un studiou hollywoodian.»

The end — leit-motivul declarației avocatului Eric Weissman: «Cel care trăiește un eșec la Hollywood, devine instantaneu lepros». Superstarurile producției de azi sînt probabil leproșii de mîine. Căci, Hollywoodul este un business ca oricare altul, nici mai mult, nici mai puțin.

Paramount — «anexă» a marei societăți petrolifere «Gulf and Western» — a produs două mari lovituri: *Love story...*



...și Nașul. **«Mulțumim studioului — zice directorul societății — dar ne descurcam și fără ele!»**

Interviu cu o... carte sau „eu nu sînt Columb"

— Stimate Mihail Ulianov, cineva vă compara, într-un articol, cu celebrul Columb.

— Ei bine, eu nu sînt Columb. Sînt un simplu marinar, dar și eu am navigat, am văzut și eu pămînturi necunoscute. Nu sînt convins că aș fi primul care le-am descoperit și totuși...

— Știți, interviul pe care mi-l acordați va fi publicat în Almanahul revistei «Cinema» care și-a propus în această ediție a sa din '79, să foreze în memoria oamenilor, să înregistreze amintirile lor...

— Sper că doar pe cele interesante.

— M-ați scutit de precizare. Într-adevăr. Și sînt convins că aveți asemenea amintiri.

— Vedeți dumneavoastră, amintirile sînt interesante numai în măsura în care te ajută să mergi înainte. Cred că afirmația poate fi valabilă în orice domeniu, dar pentru mine, actor de teatru și film, ea este esențială.

— Ați spus «teatru și film». Nu faceți nici o deosebire?

— Discuția este veche de cînd lumea... a aflat de apariția filmului. Dar consider că, în această discuție, aș avea și eu ceva de spus.

— Asta și așteptam...

— Munca actorului pe scenă este o cursă pe distanță lungă. Ai nevoie de suflu, de tactică, de calcul și de experiență. La teatru, actorul trebuie să ajungă a fi stăpîn pe întreg rolul, să-l ducă de la un cap la altul, trecînd prin toate stările fizice și spirituale posibile. Pe scenă nu există «stop»-ul salvator, strigat de regizorul de film. Spectacolul este ceva irepetabil, este o premieră permanentă.

— Deci teatrul este în primul rînd Actorul.

— Da, așa după cum filmul este în primul rînd Regizorul. Oricîte repetiții ai avut la teatru, oricît ai aplicat ideea regizorului, în momentul în care se deschide cortina, tu, actor, ai rămas singurul stăpîn al scenei. Tu îl reprezinți pe dramaturg, pe regizor și chiar teatrul. Sigur că nici filmul nu este posibil fără actor, dar regizorul este vioara întîi. Ba chiar solistul. El are în mînă montajul care poate face o scenă bună dintr-una proastă.

— Să recunoaștem că adesea și inversul este valabil.

— Nu vreau să vorbesc despre regizori mediocri. Am avut norocul să lucrez doar cu regizori buni.

— Dar, apropo de teatru, mi se pare că v-am întrerupt replica.

— Mai voiam să spun doar că teatrul, datorită faptului că actorul rămîne singur față în față cu publicul, este cel mai bun educator al actorului. Teatrul îl disciplinează, îl face să gîndească, să fie totdeauna gata de lucru.

— Și totuși, există numeroși actori de film care nu au călcat pe scenă.

— Dar mult mai mulți, infinit mai mulți, care provin din teatru și care continuă să joace. De altfel, nu trebuie să luați cuvintele mele drept lege. Eu așa cred, și nimic nu mă va întoarce de la credința mea. Nu știu dacă v-ați gîndit vreodată că, în linii mari, teatrul nu s-a schimbat de la origini și pînă astăzi în ceea ce privește modul său de prezentare: tot scenă, tot cortină, tot decoruri, tot actori, tot culise. Și publicul vine... și vine...

— Și la film vine!

— Una nu neagă pe cealaltă. E bine că vine. La teatru eu mă încarc de energie, acea energie care îmi e necesară la film (vă rog foarte mult să nu confundați «teatru» cu «teatralismul»). Actorul e ca un pianist, trebuie să exerseze în fiecare zi. Din punctul de vedere al filmului, teatrul reprezintă, dacă vreți, gamele noastre. La fel de adevărat este și faptul că astăzi actorul de teatru dorește să joace în film. E normal, e firesc, e de înțeles. Dar el nu trebuie să aplice automat pe platoul de filmare lucrurile pe care le știe din teatru. Tocmai de asta, unora dintre regizori nu le place să arate actorilor materialul filmat. Eu le dau dreptate, pentru că actorul nu poate privi așa cum îl privește regizorul, el nu are în minte muzica, unghiurile, pauzele, el se știe pe sine însuși, dar nu se știe în viziunea regizorului. Pentru că jocul unui actor de film este în primul rînd rezultatul stimulării pe care o dă regizorul. Eu am întotdeauna încredere în regizor și totdeauna îl rog un singur lucru: să nu îmi împartă trăsăturile personajului în «bune» și «rele». Nu îmi place asta pentru că nici în viață nu este așa.

— Vi s-au oferit totdeauna rolurile potrivite?

— De oferit mi s-au oferit. Nici odată însă nu știi pînă la sfîrșit dacă sînt potrivite. O singură dată în viață am solicitat eu un rol. Eram convins (în pofida tuturor părerilor) că va fi «potrivit».

— Nu cumva în «Frații Karamazov?»

— Exact. L-am rugat pe Ivan Piriev... Răspunsul mi l-a dat după un timp destul de lung de gîndire. L-am înțeles. Voia să facă un film de actori (vedeți experiența teatrului!) și în cazul acesta nu avea voie să greșească. La aflarea veștii că-l voi interpreta pe Mitenka, m-am bucurat ca un copil.

— Ați avut deci noroc în carieră?

— Să-l numesc noroc? Nu știu. E drept, am jucat tot ce mi-am dorit și la timpul potrivit. E drept, doresc și în continuare să fie la fel. Să fie însă doar noroc?... Vă repet, nu știu. De altfel ideea mă frămîntă de mult... Ca și gîndurile pe care vi le-am împărtășit; și ele mă preocupă, nu au apărut de-abia acum în timpul discuției noastre... Poate de aceea le-am și înșirat pe hîrtie, adunîndu-le într-o carte pe care am intitulat-o, zic eu, simplu: «Profesiunea mea».

— Atunci îmi dați voie să intitulez această conversație «Interviu cu o... carte?»

— Atît timp cît fiecare rînd, fiecare pagină și fiecare capitol au fost scrise din tot sufletul, atît timp cît această carte sînt eu și convingerile mele profunde, nu văd ce aș putea avea împotrivă.

— Vă mulțumesc și vă adresez cele mai călduroase urări de bine din partea spectatorilor de la noi.

— Cunosc bine România, cunosc publicul dumneavoastră, cunosc mulți actori. Una din marile mele dorințe este să-l văd pe extraordinarul Radu Beligan în «Richard al III-lea». Mi s-a povestit că este un rol-capodoperă. La teatrul «Vahtangov» interpretez și eu rolul acesta, așa că vă dați seama de ce țin atît de mult să-l văd pe marele actor care e Beligan. Sper că îl voi vedea într-o seară. Lumea este, la urma urmei, mică iar noi actorii facem cîteva ceva ca, în măsura posibilităților, să fie mai frumoasă. Cel puțin, eu sper.

Sorina STARK

Mihail Ulianov: «Sînt un simplu marinar dar am navigat și am văzut necunoscutul»

actorii noștri
selecție personală

Memoria celuloidului

Rememorîndu-ne filmele anului 1978, apărute pe ecrane pînă în ziua trimiterii acestor rînduri la tipar, gîndul nostru a cuprins, cu inevitabile omisiuni — plecînd dintr-o memorie selectivă, afectivă, uneori trădătoare — numele unor actori dintre care unii au interpretat roluri principale, alții — altele, mai mult sau mai puțin episodice, dar care, toți, prin talentul și munca lor de zi cu zi, au contribuit din plin la întreținerea acelei flăcări a spectatorului de film, flacără care se cheamă dragostea și încrederea în destinul cinematografiei noastre.

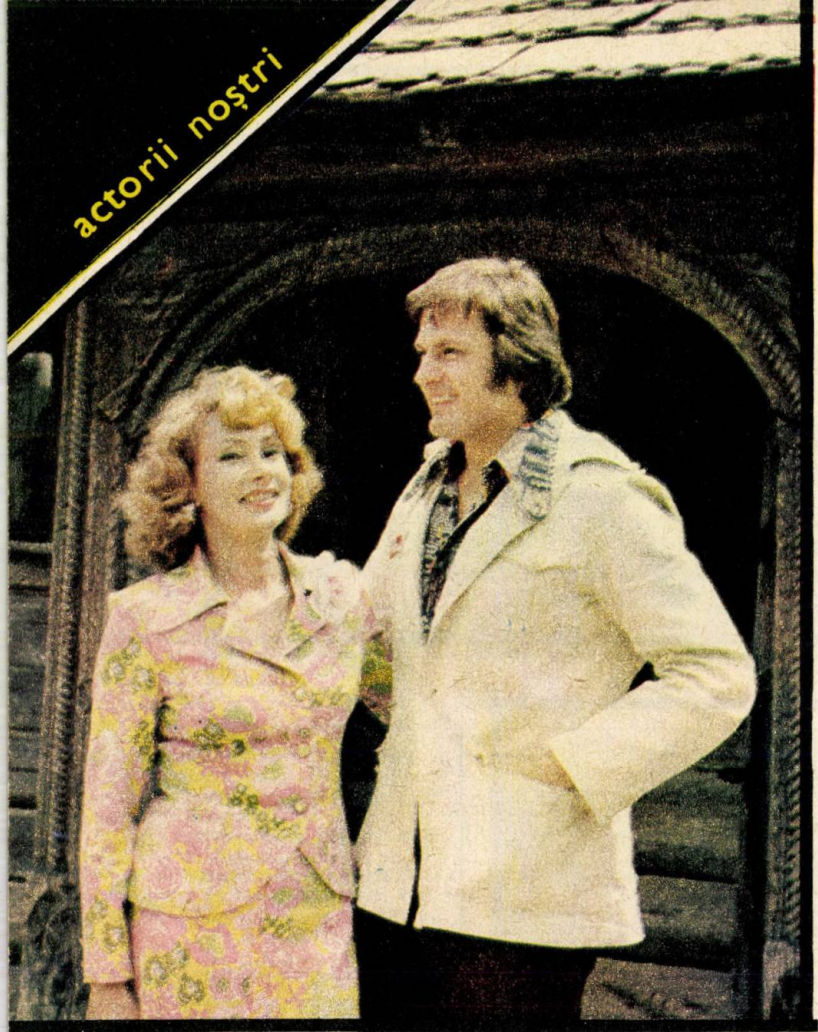
Rîndurile de față nu reiau aprecieri apărute în cronici, ele sînt, cum ziceam, mai mult niște fragmente dintr-un jurnal afectiv care poate, într-o zi, va purta titlul «Memoria de celuloid»...

Leoninul

Mircea Albulescu. Masiv, grav, copleșitor, Mircea Albulescu (vezi **Pentru Patrie**, vezi **Actiunea «Autobuzul»**) umple cadrul, îl colorează, îl dilată în forță astfel încît barierele ecranului se extind, cuprinzînd sala. Și spectatorii. La fiecare nou rol, Mircea Albulescu dă impresia unui leu în cușcă nesuportînd gratiile și care, din clipă în clipă, poate sări asupra îmblînzitorului. Dar e numai o impresie; în realitate, Mircea este el însuși un îmblînzitor, dominînd cu autoritate fiarele aflate la pîndă în hățișurile rolurilor.

Seriozitate

Violeta Andrei. Un cîmp larg, smălțuit cu nuanțe contrastante sau delicate și suave e acoperit de Violeta Andrei; de la **Regăsire** la **Eu, tu și Ovidiu**, de la dramă la comedie, de la roluri grave la roluri cîntate, actrița trece cu grație de la o stare la alta susținută de talent, de frumusețe. Și de sufragiile spectatorilor.

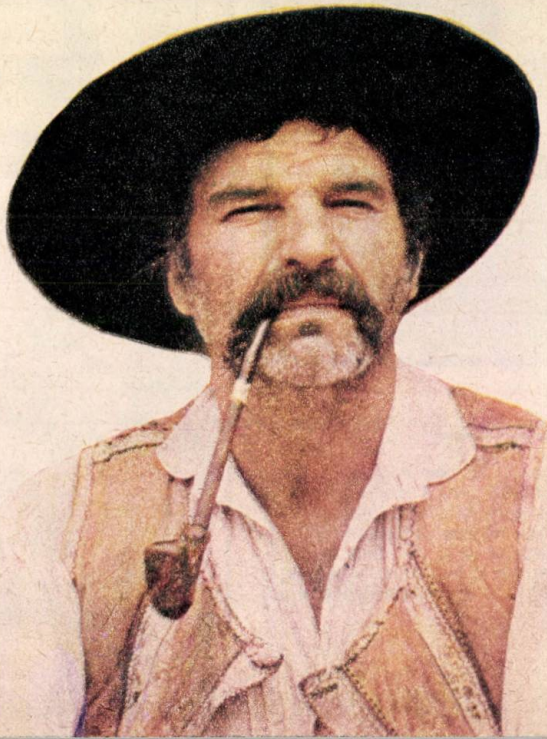


Publicul își iubește actorii

Marga Barbu. Există actrițe pentru care întîlnirea cu aparatul de filmat e o bucurie a lor, pe care nu le-o poate lua nimeni; bucuria aceasta se transmite spectatorului, transformîndu-se în desfătare. Între Anița din **Haiducii** și cîntecele din **Melodii, melodii,** ar mai fi fost însă loc pentru atîtea de făcut... Dar Marga Barbu știe să aștepte, o actriță știe că experiența se acumulează din roluri plus așteptări și că într-o zi, într-o bună zi, va exploda rolul mult visat. Și nu mai e mult pînă cînd explozia se va chema un film cu Marga Barbu...

Actorul passe-partout

Florin Piersic. Întîmplarea (o, de cîteori întîmplarea nu joacă feste, chiar și celor care cred că știu s-o prevadă...) ni-l readuce pe Florin Piersic în **Regăsire** și **Eu, tu** și **Ovidiu.** Întîmplări, întîmplări... Dar Florin e născut cu căiță în cap, el e de meserie un actor preferat: iubit, adulat, adorat. Orice ar face el, dacă așa i-au hărăzit ursitoarele, e greu să se schimbe.



Privește înapoi cu mîndrie

Ilarion Ciobanu. La **Profetul, aurul și ardelenii** am spus cu toții că-Ilarion Ciobanu a făcut cel mai bun rol al său. Profund greșit! Ilarion duce pe umerii săi un blestem: la fiecare nouă apariție a sa pe ecran, ne obligă să afirmăm mereu același lucru...